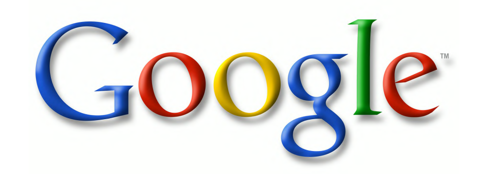
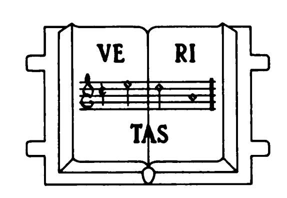
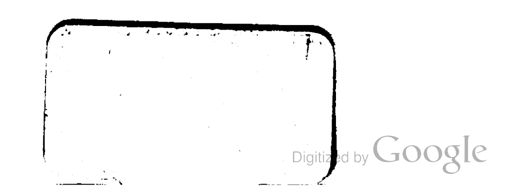



MUSIC LIBRARY
ML 1ACE




VE
RI
TAS



John K. Paine.

Cambridge, 1870.

Geschichte der Musik.

Geschichte der Musik

von

August Wilhelm Ambros.

Erster Band.

Breslau.

F. E. C. Leuckart

(Constantin Sander).

1862.

Vorrede.

Die Musik ist die mit Vorliebe gehegte Kunst unserer Zeit; Lust und Verständniss für sie ist weiter verbreitet als je. Die Frage, ob die durch fast drei Jahrhunderte in lebenskräftigster Triebkraft sich manifestirende Entwickelung der Tonkunst, wo die grossen Meister nicht einzeln, sondern gleich in ganzen Gruppen herantraten, wo eine grosse Erscheinung die andere drängte — ob diese Entwickelung nicht einstweilen einen Abschluss gefunden habe, mag offen bleiben; gewiss ist es, dass wir Werth und Bedeutung jeder dieser Epochen besser zu begreifen und gerechter zu würdigen wissen, als es je früher der Fall gewesen ist, vielleicht eben weil uns das Selbst- und Neuschaffen bedeutender Kunstwerke nicht in gleichem Maasse vergönnt ist, wie es jener Zeit vergönnt war, wo die Meister Italiens und Deutschlands die Welt nicht dazu kommen liessen über grosse Kunstwerke zu reflectiren, da, ehe das Bedeutende noch vollständig ergründet war, schon das Bedeutendere neu auftauchte und die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nahm. Daher ist es denn vorzüglich die kritische, kunstphilosophische, biographische, historisirende Richtung unserer Zeit, der es gelungen ist vieles früher nicht Geleistete zu erringen — und ich denke, wir können mit diesem Gewinn unserer geistigen Arbeit in

Ehren bestehen. Die Arbeit des Aesthetikers, des Kunsthistorikers darf gegenüber dem Kunstwerke selbst immer ihren Werth behaupten, und nicht umsonst legt der Dichter der höchsten Autorität die Worte in den Mund:

> — — was in schwankender Erscheinung schwebt,
> Befestiget in dauernden Gedanken.

Die Arbeit des rechten Kunsthistorikers wird aber auch für die neuschaffende Kunst ein Segen. Auf dem Territorium der bildenden und bauenden Kunst hat sich dies auffallend bewährt. Es ist z. B. noch nicht sehr lange her, dass man „gothisch" zu bauen meinte, wenn man Spitzbogen und dazu allerlei Geschnörkel hinstellte. Die Arbeiten Kallenbach's, Schnase's, Kugler's und anderer ehrenwerther Forscher haben unstreitig das rechte Verständniss wieder anzubahnen mitgeholfen, und was eben jetzt am Kölner Dom, an der Wiener Votivkirche geleistet wird, darf sich neben den Arbeiten der Blütezeit der alten Gothik sehen lassen. Ein ähnliches Verständniss haben auf musikalischem Gebiete die Erörterungen Winterfeld's, Marx' u. s. w. für die alten Kirchentöne geweckt, und man hat begreifen gelernt, dass der Palestrinastyl nicht darin bestehe, dass man *E*-moll unvermittelt neben *D*-moll setzt, und dass die von einer schwächlichen Zeit herb gescholtenen Harmonien der alten Meister nicht etwa Ergebnisse unbeholfener Ungeschicklichkeit waren, sondern auf einer tiefsinnigen Anschauung beruhten. Der Künstler lernt aus der Kunstgeschichte eine ernste Wahrheit, die er ausserdem oft nicht begreifen mag, die Wahrheit: dass auch in Zeiten, welche die bunte Welt des Tages nicht mehr kennt, die Edelsten gelebt und gewirkt und für die Menschheit reiche Schätze hinterlegt haben, dass auch auf dem Gebiete der Kunst, wie anderwärts, wohl die Summe unserer Erfahrungen, aber nicht Geist und Talent grösser geworden ist, und dass es nicht leicht einen schlimmeren Irrthum geben kann als den von Jean Paul mit den Worten bezeichneten: „in den

Jahrhunderten vor uns scheint uns die Menschheit heranzuwachsen, in denen nach uns abzuwelken, in unserm herrlich blühend aufzuplatzen." Ein Kern- und Ehrenmann wie Leopold Mozart hatte für Allegris Miserere kein besseres Urtheil als „die Art der Production müsse mehr dabei thun als die Composition selbst." Das war dieselbe gesegnete Zeit, wo man alte Wandmalereien „aus der Kindheit der Kunst" resolut übertünchte, „altfränkische" Kirchen des 12. und 13. Seculums geschmackvoll d. h. zopfgerecht restaurirte, wo der geistvollste aller Könige über das Nibelungenlied äusserte, er würde „solches Zeug" in seiner Bibliothek nicht „dulden". Verständniss, Liebe, Werthschätzung des Edeln, aber dem Zeitgeschmacke entfernt Liegenden zu wecken ist eine der Aufgaben des Kunsthistorikers. Nur muss er der rechte Mann dazu sein und muss sich als Musikschriftsteller z. B. nicht wie Oulibicheff einbilden, dass Gott die Welt erschaffen habe, damit darin die Ouverture zur Zauberflöte componirt werde.

Solche Betrachtungen können wohl bewegen sich an eine Geschichte der Tonkunst in ähnlicher Tendenz zu wagen, wie etwa Kugler die Geschichte der Malerei, der Baukunst behandelt hat. Der Sammel- und Forschergeist speichert neues und abermals neues Material fast von Tag zu Tag auf, und es ist sehr verlockend eine Ordnung und Sichtung des gegebenen Stoffes und endlich eine das Geordnete zu einem überschaulichen Ganzen zusammenstellende Gruppirung zu versuchen. Aber der Historiograph der bildenden Kunst ist weit besser daran als der Musikhistoriker. Jener kann z. B. von dem eigentlichen technischen Theile seines Gegenstandes Umgang nehmen und vorwiegend den geistigen, den ästhetischen Gehalt der Kunsterscheinungen jeder Epoche betonen. Die Geschichte der Musik kann und darf von der mühsamen, Jahrhunderte langen Arbeit den Tonstoff zu bewältigen nicht schweigen, sie muss sich nothwendig mit der oft dunkeln, oft abstrusen musikalischen Theorie vergangener

Jahrhunderte befassen, sie muss es darauf ankommen lassen stellenweise den Leser zu ermüden, wenigstens von ihm ein nichts weniger als müheloses geistiges Mitarbeiten und Nachstudiren zu verlangen. Das belebende Element der Kunst, jenen geistigen, ästhetischen Gehalt an Tonstücken zu demonstriren, die nicht gleich unmittelbar in tönender Erscheinung oder wenigstens in Tonschrift beigebracht werden können, ist eine fast unmögliche Aufgabe. Winterfeld redet z. B. in seinem Buche über Gabrieli von den Werken der alten Meister mit Geist und mit Begeisterung; will aber der Leser mehr haben als blosse Worte, so muss er nothwendig zum dritten Bande greifen, der die Notenbeispiele enthält. Der Nachweis des constructiven Theiles der Tonwerke kann sie allenfalls als ein edel Gebildetes legitimiren, führt aber nothwendig zu trockenen harmonischen, rhythmischen u. s. w. Anatomirungen, mit denen höchstens der Musiklehrer dem Schüler nützt, sonst aber nichts gewonnen ist. So lange nicht „historische" Concerte, wie man dergleichen in Paris, Leipzig u. s. w. vereinzelt wirklich gegeben hat, zu einem bleibenden Institute werden, das für den Musikfreund wird, was für den Freund der Malerei Gemäldegalerien sind, ist und bleibt die Arbeit des Historiographen der Musik eine nur halb lohnende, und die tüchtigen Männer, welche in gediegenen Werken dem eben nur halb Lohnenden Zeit und Kräfte gewidmet haben, verdienen gewiss mit Ehren genannt zu werden. Ganz abgesehen von den älteren Arbeiten des Michael Prätorius (im Syntagma), P. Kircher, Bontempi (1695 zu Perugia), Bonnet (1715 zu Paris), Printz von Waldthurn, Mattheson u. s. w. — liegt selbst das Werk des Mannes, der weiland Bologna zu einem musikalischen Delphi machte, wo sich die Musiker Orakelbescheide holten, das Werk P. Martini's voll tiefer Gelehrsamkeit, schwer und kostbar wie Gold, unserer Zeit schon durch seine Form und seine breiten *ragionamenti* ziemlich fern und macht in der That den Eindruck eines verstaubten Museums, wo die kostbarsten Antiquitäten in übel beleuchteten Sälen un-

scheinbar durcheinander stehen. Ein ähnliches Museum voll Kostbarkeiten ist Gerbert's Buch „de cantu et musica sacra" (1774). Für den Forscher wird es neben den (trotz aller Ungenauigkeit im Einzelnen sehr viel Dankenswerthes enthaltenden) Büchern von Burney und Hawkins stets eine Stätte willkommener Belehrung, ja eine wahre Fundgrube bleiben, wie denn z. B. Forkel daran eine tüchtige Vorarbeit für sein Werk fand. Diese zwei Bände Musikgeschichte unseres Forkel sind mit Recht geschätzt, aber mehr genannt als gekannt und brechen leider mit der Zeit Josquins des Prés ab. Schreiend ungerecht ist das Urtheil, welches Zelter in einem seiner Briefe an Goethe (vom 3. December 1825) über den tüchtigen Mann fällt: „Forkel war Doctor der Philosophie und Doctor der Musik zugleich, ist aber sein Leben lang weder mit der einen noch mit der andern in unmittelbare Berührung gekommen, er hat eine Geschichte der Musik angefangen, und da aufgehört, von wo für uns eine Historie möglich ist" u. s. w. Man traut den Augen nicht. Und das schrieb derselbe Mann, dessen eigene Kenntnisse weit genug reichen, dass er am 1. August 1816, nachdem er sich eine Belehrung ausgebeten „was denn Byzanz gewesen", wörtlich also schreibt: „auch das mumienhafte des musikalischen Styles — besser hiesse es fötusartig unentwickelte, hässliche — noch im fünfzehnten und sechszehnten (!) Säculo trifft zu, demzufolge das Aeussere, Melodische (?) regelmässig, treu, ernsthaft gegliedert, aber hohl, leblos und traurig dasteht und völlig gemäss ist dem Dienste einer Kirche, die sich nur äusserlich noch zu erhalten strebte. Hier fehlt in der Geschichte der Musik die Brücke vom Antiken zum Neuen" u. s. w. Wenn Goethe's olympisches Haupt für die „lieben, belehrenden Blätter" Dank nickte, so soll der Respekt vor ihm uns Andere nicht abhalten darüber anders zu denken. Forkel's Hauptfehler war, dass die Kunst und Weise Sebastian Bach's für ihn der absolute Kunststandpunkt war, und hätte er seine Musikgeschichte beendigt, so würde muthmasslich Bach darin

dieselbe Rolle spielen, wie sie in Oulibicheff's bekanntem Feuilletonartikel, der im zweiten Bande seiner Biographie Mozart's steht, der Componist des Don Giovanni spielt — die Rolle des stolz in seinem Triumphwagen dahinrollenden Siegers, um dessentwillen der ganze Vortrab in langer Reihe voranmarschirt, und dem sich nur noch allerlei obskurer Plebs nachdrängt. Forkel hat seinen Credit durch seine eigentlich ein ganzes Buch bildende Riesenrecension über Gluck ruinirt; nicht leicht hat sich ein Missgriff so schwer gerächt! Für den Griechen Gluck konnte Forkel, das Prototyp eines Magisters und Stubengelehrten, der ungriechischeste Geselle von der Welt, freilich keine Sympathie hegen. Dieser antigriechische Geist oder Nichtgeist Forkel's macht eben aus dem ersten Bande seiner Musikgeschichte ein bei allem werthvollen Inhalte doch eigentlich völlig unleidliches Opus. Forkel hat die alten Schriftsteller gelesen, excerpirt; wo in einem Winkelchen der Deipnosophistai oder des Pollux'schen Onomastikon eine kleine Notiz über Musik steht, sucht er sie sicherlich heraus, aber die „Antike" (nach des Dichters Worten) „bleibt ihm Stein." Es ist spasshaft, wenn er die Musik „unter den Göttern" und „den Halbgöttern" so trocken pragmatisch abhaspelt, als schreibe er etwa eine Chronik der Thomanercantoren; und wahrhaft unvergleichlich ist seine Behandlung der Mythen, wenn er z. B. als Erz-Euhemerist versichert: es lasse sich aus vielen Stellen alter Schriftsteller schliessen, „dass wirklich einmal eine Person unter dem Namen Apollo gelebt haben müsse, welche ihrer grossen, schönen und dem menschlichen Geschlechte nützlichen Handlungen wegen nach ihrem Tode vergöttert und für die Sonne gehalten worden ist"; und dass Apoll die Lyra und Pfeife „nach damaliger Art vorzüglich gut zu spielen gewusst und wahrscheinlich durch diese Geschicklichkeit sich den Namen eines Gottes der Musik erworben habe"; dass ferner „Bacchus in seinen jüngern Jahren Trinkgelagen sehr ergeben gewesen sein soll" und folglich bei seinen Festen „die Trunkenheit nebst ihren Folgen

unvermeidlich war“, dass die Satyrn, Feld- und Waldgötter wahrscheinlich „nichts anders als Orangutangs“ gewesen sind. Natürlich, wenn die Götter Menschen sind, so müssen die Halbgötter Orangutangs und die Heroen vermuthlich gemeine Paviane sein. Die Perle des Ganzen aber ist der Paragraph zwanzig, wo er die Liebesgeschichte des Attys und des Apoll mit Cybele völlig im Sinne der skandalösen Chronik einer deutschen Kleinstadt erzählt, gleichsam als sei Fräulein Cybele die Tochter des Herrn Bürgermeisters, die sich mit dem Stadtschreiber verging und dann mit einem Orchestergeiger in die weite Welt lief. Dieser erste Band erschien 1788, wo Deutschland schon längst einen Lessing und Winckelmann besass, die Forkel beide kennt und citirt. Wer dem antiken Geiste so völlig fremd bleiben konnte, für den war auch die antike Musik etwas völlig Unverstandenes, und so wurde Forkel, wie ihn August Böckh (de metr. Pindari) nennt, *veterum castigator acerrimus*. Seine Verachtung der antiken Musik ist wenigstens für Deutschland maassgebend geworden, zumal die trefflichen neueren Arbeiten eines Friedrich Bellermann u. A. vielen schon durch ihre streng philologische Fassung unzugänglich geblieben sind.

Im zweiten Bande der Forkel'schen Musikgeschichte, der 1801 erschien, hat der Autor mit einem Fleisse, einer Gewissenhaftigkeit und einem kritischen Blicke und Takt, welche gar nicht genug anzuerkennen sind, ein unschätzbares Material gesammelt, woran aber freilich seinem Vormanne Gerbert ein nicht unbedeutender Antheil gebührt. Es zu gruppiren gewinnt Forkel keine Zeit, er ladet seine kostbare Fracht ab, wie es fallen und liegen mag, kaum dass er nothdürftig die chronologische Ordnung einhält. Zu irgend einer Uebersicht, geschweige denn zu einer Gesammtanschauung bringt er es nirgends, höchstens sagt er gelegentlich und beiher über eines und das andere kurz und trocken seine Meinung, dann aber mit Einsicht und Verstand. Lesen lässt sich sein Buch gar nicht, aber mit grossem Nutzen studiren.

Es bleibt bis jetzt noch immer ein Hauptwerk. Die trockene Verständigkeit Forkels, der magisterhafte, breitprosaische Grundzug seines Wesens gibt ihm eine gewisse Aehnlichkeit mit Gottsched und Nicolai; merkwürdigerweise aber konnte er seinem Sebast. Bach gegenüber doch zum Enthusiasten werden. In der Vorrede zu Bach's Leben und im Schlusskapitel dieses Werkes wachsen seinem Geiste ordentlich poetische Flügel!

Das allbekannte Buch des Mannes, in dem ich einen nahen Verwandten verehrend werth halte, und durch den ich persönlich zu dem Studium der musikalischen Archäologie zuerst geleitet worden bin, die „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik“ von Kiesewetter, ist der Fassung nach gerade das Gegentheil von Forkel's Buche — sehr wenig Detail, dagegen fast Zeile für Zeile ein Resumé, das nur als das Ergebniss tiefer und umfassender Gelehrsamkeit anerkannt werden muss, wenn man sich die Mühe gibt, es, analytisch vorgehend, auf seine Gründe zurückzuführen. Der Autor bringt (der erste) in den ungeheuern Stoff Ordnung und Zusammenhang, wiewohl seine Anordnung nach epochemachenden Häuptern der Kunst ihr Bedenkliches hat, da er z. B. Sebastian Bach und Händel nicht einzureihen vermag und sich mit der meines Erachtens sehr zu bestreitenden Aeusserung hilft; „sie haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen.“ Kiesewetter's Buch hat zur Verbreitung von Kenntnissen über Musikgeschichte ohne Zweifel sehr viel beigetragen. Kiesewetter hat die Paralipomena seiner Musikgeschichte, in welcher er vorzüglich die Gesangmusik, die Contrapunktik und die kirchliche Kunst im Auge behält, in seinen gehaltvollen „Schicksalen des weltlichen Gesanges“ zu einem höchst anregenden selbstständigen Werke ausgeführt, und hätte vielleicht, wäre ihm die Zeit dazu gegönnt gewesen, in einem dritten Werke die von ihm gar zu wenig berücksichtigte Geschichte der Instrumentalmusik nachgetragen und so seine Arbeiten vollständig gerundet und geschlossen. Statt dessen hat er der Welt in seiner „Musik der Araber“ ein Geschenk gemacht, dessen

Werth man erst lebhaft fühlt, wenn man das früher über den Gegenstand Geschriebene bei de la Borde, Villoteau u. a. vergleichend danebenhält. Das Glück, unter Leitung eines Orientalisten wie Hammer-Purgstall die Originalquellen studiren zu können, hat er mit aller Umsicht benutzt, und es wäre nur zu wünschen, dass er öfter, als er es gethan, den Text seiner Quellen wörtlich citirt hätte.[1]) Höchst instructiv ist endlich die von ihm zusammengestellte handschriftliche „Gallerie alter Contrapunktisten" (d. h. eine Auswahl in Partitur gesetzter, ihre Zeit und ihre Autoren charakterisirender alter Tonwerke), welche derzeit ein Besitzthum der Wiener Hofbibliothek bildet. So durfte Coussemaker von dem verdienstvollen Manne mit Recht sagen: „un auteur, qui jouit en Allemagne de la plus juste estime, et dont le nom seul fait presque autorité en matière musicale."[2])

Seitdem hat die rastlos arbeitende Forschung neue Schachte eröffnet und goldhaltiges Erz an's Tageslicht gefördert. Insbesondere erscheint Coussemakers „Histoire de l'harmonie du moyen age" durch die mitgetheilten Werke des Fra Angelico Ottobi u. a. als eine höchst wichtige Ergänzung des Gerbert'schen Sammelwerkes und leuchtet in jene dunkle Periode hinein, die Kiesewetter als „Epoche ohne Namen" bezeichnet. Möge nur auch Fétis sein in der „Biographie universelle des musiciens" gegebenes Versprechen lösen und die so inhaltreichen, wichtigen Schriften des Johannes Tinctoris, in deren Besitze er ist, veröffentlichen[3]). Auf die tiefgelehrten Arbeiten des eben genannten belgischen Forschers (dem nur lei-

1) Die entsprechende Abtheilung meines Buches basirt zum grössern Theile auf die Daten der Kiesewetter'schen Monographie. Vielleicht finde ich in der Folge Zeit, mit Hilfe des gelehrten Orientalisten Hrn. Behrnauer aus den wichtigen arabischen und persischen Handschriften der Wiener Hofbibliothek noch mancherlei neues Material herauszuheben.

2) In dem Traité sur Hucbald.

3) Ich mache Musikfreunde darauf aufmerksam, dass sich zu Wien in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde eine wortgetreue Abschrift dieser Werke befindet.

der zuweilen seine bewegliche Phantasie einen Streich spielt), insbesondere sein vorhin erwähntes biographisches Lexikon, auf die geist- und inhaltreichen Bücher Winterfeld's, auf die sich ehrenvoll anschliessenden Schriften Heinrich Bellermann's, Weitzmann's, Otto Lindner's u. s. w. brauche ich wohl nur hinzuweisen.[1] Viel geistreich verarbeitetes Material für Musikgeschichte haben auch Otto Jahn und Chrysander in ihren klassischen Büchern über Mozart und über Händel niedergelegt. Endlich kann ich das mit allgemeinem und verdientem Beifall aufgenommene brillante, ungemein geistvolle Buch Brendel's nicht mit Stillschweigen übergehen.

Nach diesen und ähnlichen Vorgängern möchte es leicht kühn genannt werden, der Welt abermals eine Geschichte der Musik zu bieten. Das ist aber das Schöne und Erfreuliche der Wissenschaft, dass von ihr eine Bahn zum Wettlaufe nach dem krönenden Ziele geöffnet wird, auf der für viele zugleich Raum ist, und dass niemand so verblendet sein darf zu meinen, er schliesse mit seiner Arbeit die Sache ein- für allemal ab. Insbesondere bei dem Geschichtschreiber (auch wenn es sich um Kunstgeschichte handelt) kömmt es, nebst der einfachen Kentniss der besprochenen Thatsachen, welche ohnehin vorausgesetzt werden muss, auf Anordnung und Darstellung an. Ueber letztere sei mir eine vorläufige Bemerkung erlaubt. Bei der Disposition des Stoffes schwebte mir die völlig in der Natur der Sache liegende Anordnung vor, welche auch Kugler für sein treffliches Handbuch der Kunstgeschichte gewählt hat. Kugler beginnt mit den „Vorstufen künstlerischer Gestaltung“, mit den ersten rohesten Aeusserungen des bildenden Formensinnes im nordeuropäischen Alterthum, in Nordamerika, den Südseeinseln u. s. w., und lässt (bis dahin mit Recht statt der rein chronologischen Darstellung den Culturgrad zum ordnenden Principe erhebend) dann erst das alte Aegypten folgen,

1) Schade, dass Dehn, der gelehrte Kenner, nicht Zeit oder Stimmung zu einem umfassenden Werke fand.

dem sich das hellenische u. s. w. Alterthum anschliesst. Die Kunst Hindostans und seiner Nachbarländer wird erst nach den Anfängen der christlichen Kunst eingereiht.

Ich habe aber, da sich bei den primitiven Anfängen der Tonkunst ein stetigerer Fortschritt des Bildungsgrades zeigt, der in der Kunst der Chinesen, Hindu's und der asiatisch-mahomedanischen Völker seine relative Höhe erreicht, um das Zusammenhängende nicht zu zerreissen, die Darstellung bis zu den genannten Völkern in einem Zuge fortgesetzt, was mit Hinblick auf das uralte Reich der Chinesen und die uralte Cultur Indiens nicht einmal ein Verstoss gegen die Chronologie heissen kann. Die Perser und Araber sollten freilich strenge genommen erst in den Zeiten des siebenten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung und so fort weiter besprochen werden; aber dort würde sich die Sache denn doch gar zu episodisch und unbedeutend ausgenommen haben, und der schon nach dem Maasse der beiderseitigen geographischen Gebiete bedeutungsvolle Gegensatz zwischen europäisch-abendländisch-christlicher Musik und asiatisch-orientalisch-mahomedanischer Musik wäre nicht fühlbar geworden, wenn letztere nur als kleine Enclave der anderen aufgetreten wäre. So hat denn das erste Buch mehr einen geographisch-ethnographischen Charakter angenommen, welcher aber den historisirenden Hauptzug des Ganzen nicht verläugnet, und ich durfte mich also nicht etwa auf Untersuchungen über slavische, magyarische, finnische, skandinavische u. s. w. Volkslieder und Volkstänze einlassen. Das zweite Buch mit seinen Schilderungen des alten Aegypten, Phönikien u. s. w. hat einen gewissen culturhistorischen Grundzug. Erst mit dem dritten Buche, mit Griechenland, tritt die eigentliche Musikgeschichte, insbesondere in den der antiken Musiktheorie gewidmeten Abtheilungen, entschieden hervor. Ich wage zu glauben, dass ich mit der Besprechung Aegyptens zu der modernen Wissenschaft der Aegyptologie, auf deren Resultate unsere Zeit stolz sein darf, einen kleinen Beitrag geliefert habe, wiewohl schon im Texte des

toskanischen Expeditionswerkes (von Rosellini) sehr gute Bemerkungen über ägyptische Musik stehen. Diese Partie meines Buches kurz abzuthun schien mir völlig unzulässig, da, wie man neuerlich mehr und mehr einsieht, die griechische Kunst und Cultur auf dem Grunde der vorhellenischen ruht und nur von ihr aus völlig verstanden werden kann. Wer nach wie vor bei dem göttlichen Volk der Hellenen beharren will, das als eine Art Kaspar Hauser in seinem Ländchen von der ganzen übrigen nicht ganz kleinen und nicht ganz uncultivirten Welt kein Wort wusste oder erfuhr und seine Mythe, Kunst u. s. w. rein aus sich selbst herausspann, mit dem wollen wir nicht rechten — und wer in allem, was nicht griechisch ist, blos barbarische, des Ansehens nicht werthe Curiosa findet, mag die wenigen Blätter getrost überschlagen.

Eine Geschichte griechischer Tonkunst soll meines Erachtens etwas anderes sein als ein Potpourri von Mythen und von Histörchen und Anekdoten aus dem Athenäus, Plutarch, Lukian u. s. w., dem die *septem autores* der Meibomschen Sammlung, Ptolemäus u. s. w. im Auszuge angehängt werden. Zu zeigen, dass die Tonkunst in dem reichen Leben der Hellenen einen wesentlichen Faktor bildete und damit innig verbunden war, dass zu einem vollen Verständnisse griechischen Wesens neben der bildenden Kunst und Dichtung auch die Musik als ein jenen anderen Künsten Gleichberechtigtes, Ebenbürtiges berücksichtigt werden muss, war der Gesichtspunkt, von dem aus ich das dritte Buch ganz vorzüglich abgefasst habe. Ich war bemüht zu zeigen, dass die griechische Musik wurde und war, was sie nach ihrer ganzen Stellung im griechischen Leben sein sollte, und dass es einerseits ein völliges Missverstehen ist, wenn man sie als ein in stammelnder Unmündigkeit an angeborener Schwäche verstorbenes Kind ansieht, als wenn andererseits die italienischen und sonstigen Hellenisten des 16. Jahrhunderts von einer der modernen Musik unerreichbar gebliebenen Herrlichkeit der-

selben träumten. In der Darstellung der historischen Entwickelung hatte ich an den Geschichten griechischer Literatur von Otfried Müller, Bernhardi u. s. w. schöne Vorbilder, denen ich nachzukommen trachtete, so gut ich es eben vermochte. Das Kapitel von der ethischen Bedeutung, welche die Musik für die Griechen hatte, enthält, wie mich dünkt, manche für unsere Zeit beherzigungswerthe Daten. Wenn die folgenden Kapitel, welche die antike Musiktheorie (freilich so präcis als möglich) behandeln, vielleicht den Vorwurf der Langweiligkeit erfahren werden, so kann ich nur sagen: die Wissenschaft hat das Recht zu Zeiten langweilig zu sein. Auch diese wenigen Blätter überschlage, wer nur eine glatt fortgehende Lecture sucht; ich meinerseits konnte nicht übergehen, was zum Verständniss der mittelalterlichen Musik so unentbehrlich ist, als das Verständniss der mittelalterlichen Musik zum Verständniss der unseren. Noch bis ins 16. Jahrhundert hinein, ja bis in den Anfang des siebenzehnten ist die Musik ein zugleich zurück- und vorwärtsblickender Janus. Die antike Theorie durchdringt und beherrscht sie noch immer, aber überall und mehr und mehr zeigen sich schon die Ansätze zu der heutigen Musik, die nach Kiesewetter's Ausspruch „mit der antiken nichts mehr gemein hat, als das Substrat, Schall und Klang.“ Wer also in der Kunstgeschichte eine Darlegung der organischen Entwickelung der Kunst sucht, wird sich endlich auch mit diesen Theilen bekannt machen müssen, die übrigens als Denkmal der geistigen Arbeit eines hochbegabten Volksstammes auch an sich anziehend genug sind. Der erste Band endet mit dem Untergange der antiken Welt. Dieser Abschnitt in der Geschichte der Menschheit ist zu wichtig, zu tief, als dass ich allenfalls dem äusseren Gleichmaass dieses und der beiden beabsichtigten folgenden Bände zu Liebe noch etwas christliche Musikgeschichte hätte einbeziehen sollen. Die Symmetrie der Buchrücken ist allerdings für den Buchbinder die erste und wichtigste Rücksicht, aber für den Autor sicherlich die letzte!

Zum Schlusse sei mir noch gestattet eine Stelle aus den kunsthistorischen Briefen meines werthen Freundes D. Springer zu citiren: „Ohne innige Beziehung zum Volksgeiste, ohne die stete Berührung vom Hauche der Geschichte gibt es keine wahrhafte Kunst; indem wir von der Kunst reden, stehen wir im mittelsten Grunde der menschlichen Geschichte.“ Manchen Blick auf gleichzeitige bildende Kunst, auf politische und sociale Verhältnisse habe ich gerade aus dieser Rücksicht gethan, denn das ganze Leben eines Volkes spriesst aus gemeinsamer Wurzel, und der Ausspruch A. W. v. Schlegels, um die griechischen Tragiker zu verstehen, müsse man die Werke griechischer Skulptur sehen, „vor der Gruppe der Niobe und des Laokoon werde man den Sophokles verstehen lernen“, ist nicht nur an sich ganz richtig, sondern leidet auch eine anderweitige analoge Anwendung.

Prag, im September 1861.

A. W. Ambros.

Inhaltsverzeichniss des ersten Bandes.

ERSTES BUCH.

Die Anfänge der Tonkunst.

Die Aeusserungen des Tonsinnes bei den Naturvölkern. — Die asiatische Musik.

Die ersten Anfänge der Tonkunst.

Die Anlage zur Tonkunst ist, gleich der Anlage zu den übrigen Künsten, dem Menschen angeboren. Dieser angeborene Kunsttrieb äussert sich auch sogleich, sobald die äusseren Verhältnisse dazu nur einigermassen Veranlassung bieten. Die bildenden Künste und die Baukunst — vorläufig noch im unentwickelten Keime unterschiedlos vereint — nehmen ihren Anfang in der rohesten Form des Denkmales. Das Grab des Helden wird zum Gedächtnisse mit einem aufgeschütteten Erdhügel bezeichnet, der sich später zur Pyramide krystallisirt. Der aufgerichtete kolossale Stein genügt der kindlichen Phantasie des Naturvolkes, um darin etwa die aufgerichtete Gestalt des Helden oder die mächtige Erscheinung des Gottes zu erblicken. Dann versucht es die kühner gewordene Kunstfertigkeit der rauhen Felsensäule die Züge eines Menschenantlitzes einzumeisseln, bis sich aus der hermenartigen Bildung endlich die volle, gerundete Menschengestalt loslöset. Jetzt erst scheidet sich jener Keim in drei Herzblätter, die jedes für sich mächtig weiter spriessen: in Baukunst, Sculptur und Malerei.

Das Verhältniss der Musik, wie sich im einfältigen Naturvolke ihre ersten Regungen zeigen, ist ein der monumentalen Kunst diametral entgegengesetztes. Wenn diese dauernd das Gedächtniss eines zu Ueberliefernden den folgenden Geschlechtern aufbewahren will, so dient die Fähigkeit, modulirte Töne an einander reihen zu können, zunächst blos dazu, einer augenblicklichen Gemüthsstimmung Luft zu machen, Freude oder Leid zu äussern und mit dem verwehenden Klange ist alles aus, bis eine neue Gelegenheit Lust und Antrieb zu neuer ähnlicher Aeusserung bietet. In Gesang bricht der wilde, buntbemalte Krieger vor dem Kampfe aus — er leihet seiner Verachtung des Feindes, seiner Siegeszuversicht Worte, die er in irgend einer improvisirten Weise absingt, der Rhythmus der geordneten Töne regt seine Glieder zu harmonierenden Bewegungen an — er tanzt keulenschwingend seinen Kriegstanz. So liegen auch hier die Künste

1 *

ungetrennt im Keime und scheiden sich erst bei höherer Entwickelung als **Poesie, Musik und Mimik.** [1])

Den ungebildeten Menschen regt das rhythmische Element der Musik zumeist an. Aeussert sich dieser Antheil schon in der stampfenden Tanzbewegung, im taktmässigen Zusammenklatschen der Hände, so wird bald nach Mitteln gegriffen, die rhythmischen Accente schallkräftiger hören zu lassen — Klapperhölzer, Handpauken, Trommeln kommen in Gebrauch. Roheste Musikinstrumente solcher Art stehen bei allen ungebildeten Völkern in besonderer Gunst. Bald auch lernt man, dass durch Blasen in gehölte Röhren ein hellpfeifender Ton, durch Blasen in hornartig gekrümmte, oder kegelförmig gespitzte, als Thierhörner, Seemuscheln u. s. w., ein dumpf rauher und schmetternder hervorgebracht werde. Die Blasinstrumente bezeichnen die zweite Entwickelungsstufe der Musik, so wie die Lärmtonzeuge — die erste und roheste bezeichneten. Die dritte wird mit der Entdeckung erreicht, dass gespannte Thiersehnen, Fäden u. s. w, wenn man sie in Vibration versetzt, helle Töne hören lassen, desto heller, je schärfer gespannt sie sind — und wenn nun solche Sehnen neben einander in verschiedener Spannung geordnet werden, um sie im wechselnden Tonspiele erklingen zu lassen. Die Saiteninstrumente haben nicht blos im gebildeten Orchester, sondern schon in der Kindheit der Musik den Vorrang vor den Blasinstrumenten, und bezeichnen den höheren Culturgrad. [2])

Es geschieht nun wohl, dass die Melodie eines kunstlos und nach Drang und Bedürfniss des Augenblicks angestimmten Gesanges den Hörern gefällt. Man versucht es, sie nachzusingen, sie wird wiederholt, festgehalten und bei anderen Gelegenheiten wieder gesungen. Das Volkslied in seiner einfachsten Gestalt entstehet.

Die Beschäftigung mit den einfachen Instrumenten führt zu der Erfahrung, dass sie bei einer bestimmten Behandlung Klänge von grösserer oder geringerer Tonhöhe wechselnd hören lassen, dass die längere Pfeife tiefer klingt als die kürzere und diese tiefer als die noch mehr verkürzte — eine Erfahrung, die gewiss sehr bald gemacht werden muss. Es liegt nun der Gedanke ganz nahe, solche Pfeifen in geordneter Reihe neben einander zu befestigen, und sie am Munde hin- und herziehend statt eines einzigen Tones eine ganze Tonreihe hören zu lassen — die Panspfeife ist gefunden. Höher steht schon die Ent-

1) Wagner will in seinem „Kunstwerke der Zukunft“ diesen primitiven Zustand wieder herstellen — so dass die höchste Entwickelung (in seinem Sinne) mit dem frühesten Anfange in gewissem Sinne zusammenfiele.

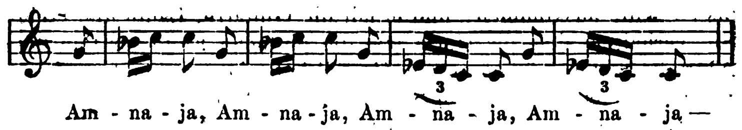
2) Die Griechen drückten dieses nach ihrer sinnigen Weise im Mythus von Apollon und Marsyas aus. „Des Marsyas Instrumente“, sagt Aristides Quintilianus (II. S. 109), „standen so tief unter jenen Apollons, wie Handarbeiter und Ungelehrte (*χειρωνάκτες καὶ ἀμαθεις ἄνθρωποι*) unter Weisen (*σοφῶν*)“ — oder wie Marsyas selbst unter Apollon.“ Auch Platon, als er in seiner Republik (III. Buch) die Flötenmusik verwirft, meint: „was thun wir denn Besonderes, wenn wir Apollon dem Maryas vorziehen?“.

deckung, dass man mit einem einzigen Flötenrohre auskommen könne, wenn man Tonlöcher hineinschneidet, und sie durch das Wechselspiel der Finger bald öffnet, bald schliesst. [1]) Die Bedingungen, unter denen man diesen oder jenen Ton nach Belieben hören lassen kann, lernen sich bald — und damit ist auch die Fähigkeit erreicht, eine bestimmte Melodie kennbar nachzuspielen. Bei den, an sich höher stehenden, Saiteninstrumenten wiederholt sich der gleiche Vorgang. So wie die längere Pfeife, gibt die längere Saite den tiefern Ton — derlei Saiten gleich den Röhren der Panspfeife in abnehmender Länge neben einander geordnet, bilden die Harfe, deren aus jener Anordnung sich von selbst ergebende Triangelform gewissermassen das Seitenstück zur Triangelform der Panspfeife ist. Damit die Saiten einen klangvollen Ton hören lassen, müssen sie gespannt werden — die Erfahrung zeigt, dass je schärfer ihre Spannung, desto höher ihr Klang ist. Diese Erfahrung wird benutzt und eine Reihe gleich langer aber zunehmend schärfer gespannter Saiten neben einander gestellt — es entsteht die Lyra. Endlich lernt man, dass, so wie die durch das Spiel der Finger auf den Tonlöchern der Flöte verkürzte Luftsäule höhere Töne gibt, die durch Niederdruck des Fingers auf einen kürzern Schwingungsraum reducirte Saite höher klingt — desto höher, je kürzer man sie fasst. Wie mit einem einzigen Flötenrohr, lernt man mit einer oder doch mit nur wenigen Saiten für das ganze Bedürfniss an Tönen, die man hören lassen will, auskommen, und erhält die Guitarre, Laute und Geige. Sie verhalten sich zur Harfe wie die einfache Flöte zur Pansflöte. Aber die Saiten müssen an ein Gestell befestigt werden, von dessen zweckmässiger Construction Schallkraft und Wohlklang gar sehr abhängt, das einen sinnreichern Bau erheischt, und vieler Modificationen und Verbesserungen fähig ist. Darum ist das Vorkommen von Harfen, Lyren und Lauten ein Kennzeichen, dass der Standpunkt roh naturalistischen Musikmachens überwunden und eine wirkliche musikalische Cultur bereits erreicht sei. Durch die Fähigkeit, auf den Instrumenten Melodien hören zu lassen, lernt man, dass um das Bedürfniss nach Musik zu befriedigen, der Gesang auch wohl entbehrt werden könne und die Instrumente allein ausreichen. Damit zweigt sich die Instrumentalmusik von der Vocalmusik ab, und trennt

1) Bei den Griechen finden wir alles dieses wieder höchst sinnig ausgedrückt. Die Panspfeife ist das Instrument der halbthierischen Feld- und Waldgötter, der Ziegenfüssler, der Kentauren. Der junge Kentaur des Aristeas und Papias im Capitolinischen Museum hat z. B. eine solche Pfeife neben sich an dem Baumstamme. Vornehmer ist schon die einfache Flöte oder Pfeife. Der reizende, junge capitolinische Faun (nach Praxiteles), der von vorne angesehen, fast einem jungen Hermes gleicht und dessen Gesicht erst im Profil etwas bedenklich Bockartiges bekömmt, hält eine Flöte in der Hand (die Arme sind freilich restaurirt). Trotz Marsyas' kläglicher Niederlage kommt die Flöte durch seinen Zögling Olympos zu Ehren — und als sie nun gar von den Musen selbst angenommen wird (Euterpe führt die Doppelflöte), gehört sie fortan der edeln Kunst.

sich die Musik erst völlig von der Poesie. Andererseits lernt man den Nutzen einsehen, wenn die Instrumente mit ihren sicher ansprechenden Tönen, den nicht mehr willkürlich in Tönen sich ergehenden, sondern kunstvoll geordneten Gesang begleiten und leiten. Da Flötentöne eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Klange der Menschenstimme haben, und sie leicht decken, so zieht man den zartern, eigenthümlichen Klang der Lyren, Harfen und Lauten zu diesem Gebrauch vor — diese werden die eigentlichen Instrumente der Sänger — und weil in einfachen Urzeiten Dichter und Sänger eine Person ist, Instrumente der Dichter. Hier kehrt die ausgebildetere Musik zur Poesie zurück, um sich bei noch höherer Ausbildung später abermals zu trennen, und sich endlich in ihrer Vollendung mit der Poesie ein drittes Mal und im höchsten Sinne zu einigen, indem sie mit ihrer wundersamen Ausdrucksfähigkeit sich entweder der selbstständiggewordenen Poesie als ebenbürtige Schwester, das Wort unterstützend, gesellt, oder poetischen Inhalt ohne Wort durch den blossen Klang und dessen gemüthanregende Wirkungen in sich selbst aufzunehmen und auszudrücken unternimmt.

Das einfache Musiktreiben der auf der untersten Culturstufe weilenden Völker der Polargegenden, des innern Afrika, der Südseeinseln bestätigt vollkommen, was oben über die Art primitiver Musik gesagt wurde. Den Nordpolfahrer Elisha Kent-Kane begrüssten die Eskimos von Anoatok mit dem Gesange:
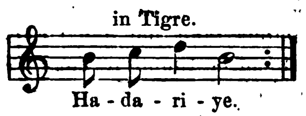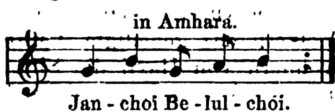


und improvisirten zu Ehren des Gastes gar eine Art Chor über die stets wiederholten Worte: „o grosser Häuptling!“ In ähnlicher Art wurden europäische Reisende in Afrika (wie Major Laing) von den Negern mit improvisirten Gesängen zu Ehren des „weissen Mannes“ begrüsst. Der im rohen Naturstande lebende Mensch findet in solchen Anregungen durch ein zufälliges Ereigniss, durch eine zufällige Begegnung Stoff zum Gesange, der sich freilich darauf beschränkt, dass der Singende dieselben ihm für die Gelegenheit angemessen scheinenden Worte und dieselbe Tonphrase unaufhörlich wiederholt. So suchte sich der auf Kanes Schiff in Gefangenschaft gehaltene junge Eskimo Myuk durch ein kurzes Solfeggio zu trösten, das er immer und immer wieder absang:



In den von den Polarländern so weit entfernten abyssinischen Ländereien finden wir das Gleiche. Wen ein Kummer drückt, sucht

sich so lange durch unaufhörliches Herunterschreien einer kurzen Melodiephrase zu erleichtern, bis er sich getröstet fühlt [1])





Jenes Amna-Aja der Eskimos gehört ganz dieser rohesten Aeusserung musikalischen Sinnes an — zeigt aber doch schon eine Art weiterer Entwickelung, da es aus zwei contrastirenden Melodiegliedern zusammengesetzt ist. — Nicht viel entwickelter sind die Lieder, die Tänze der Indianerstämme, welche die weiten, wilden, wüsten Landstriche an den nördlichen Seen Amerikas, an den Wasserfällen des Missisippi, die Wälder des weiten Westen durchstreifen. Inwiefern die cultivirteren Urvölker Amerikas, die einst mächtige, wohleingerichtete Staaten bewohnten, die Azteken, deren Hauptstadt Tenochtitlan mit 60000 Häussern, 2000 Tempeln und 360 Thürmen prangte, die Peruaner, welche „Strassen bauten, wie man sie so schön in der Christenheit nicht findet", etwa eine reichere, kunstgemässere, Musik gehabt, ist nicht sicherzustellen; die Spanier haben dafür gesorgt, dass höchstens noch die Ruinen einiger grosser Bauwerke von jenen Völkern Zeugniss geben. Im Ganzen scheint ihre Musik trotz ihrer sonstigen, nicht unbedeutenden Bildung in jenem völlig rohen Zustande gewesen zu sein, welcher die primitivsten Anfänge der Tonkunst bezeichnet. Die mittelamerikanischen Stämme am mexikanischen Meerbusen, die Indianer von Tabasco u. s. w. machten mit Seemuscheln, Rohrpfeifen und Trommeln, die aus gehölten Baumstämmen verfertigt waren, eine wilde Kriegsmusik. Es scheint, dass die ganze Tempelmusik des schrecklichen Kriegsgottes Huitzilopochtl aus einer dumpftönenden Trommel bestand. Sie hiess Huehuetl, war mit Damhirschhaut bespannt, zierlich geschnitzt und bunt bemalt. Eine ähnliche Trommel hiess Teponazli. Nicht bedeutender als Tonzeug war eine Klapperbüchse voll Steinchen, Ajacaztli genannt. [2]) Während die spanischen Berichte aus jener Zeit von den Producten mexikanischer Industrie an Weberei, Gold- und Silberarbeit u. s. w. nicht genug Rühmendes zu sagen wissen: ist von Musik keine Rede — und Montezuma, der in seinem zwanzigthorigen, mit kostbaren Steinen geschmückten Palaste, von einem prunkenden Hofstaate umgeben, das intelligente, fleissige Volk beherrschte, wurde nie durch das freundliche Spiel der Töne ergötzt [3]). Die alten Einwohner von Chili verfertigten nach der Er-

1) *Forkel*, Gesch. d. Musik. 1. Band, S. 94.

2) Die Damhirschfell-Trommel und die Klapper fand Capitain Hall noch 1828 bei den Creek-Indianern. Diese Lärmzeuge dienten zur Begleitung des Gesanges.

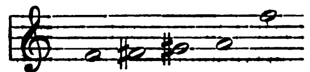
3) *Cortez* schildert in seiner Beschreibung den Palast Montezuma's, seine Gärten, Pavillons, Leibzwerge, Menagerien und den ganzen Hofstaat mit der sorgsamsten Ausführlichkeit — so zwar, dass er sogar genau specifizirt, wie

zählung des Jesuiten Alonzo de Ovalla aus den Knochen erschlagener Feinde Flöten, die zum Gesange gespielt und mit Trommelschall begleitet wurden. Die Trommel war bei manchen amerikanischen Völkern das geheiligte Tonzeug. Columbus fand bei den Ureinwohnern von Hayti die Sitte, dass an einem bestimmten Tage des Jahres das Volk in feierlicher Prozession ein Opfer von Kuchen zum heiligen Hause brachte, wobei der Kazike die Trommel schlug.[1] Die Musik mag bei diesen Völkerschaften im glücklichsten Falle höchstens nur denselben Standpunkt eingenommen haben, wie ihn Cook, Forster u. a. bei den Völkern der Südseeinseln fanden, das heisst den niederen Standpunkt einer sich in der naivsten, vorläufig ungeschicktesten Weise äussernden Naturanlage; sie mögen sogar ganz ähnliche Tonwerkzeuge u. s. w. angewendet haben, denn die Aehnlichkeit der Stufenpyramiden, der Morai auf Otaheiti, und der azteki-

viel Fische und Hühner den fisch- oder fleischfressenden Thieren in der Menagerie täglich verabreicht wurden, und wie viele Diener zu ihrer Verpflegung bestimmt waren — aber er erwähnt mit keinem Worte, dass sich etwa auch Sänger oder Musikanten unter Montezuma's Dienerschaft befunden hätten. Ebenso ausführlich schildert er das ganze Ceremoniel bei Tafel oder wenn Montezuma sich öffentlich zeigte; auch hier wird von Musik keine Erwähnung gemacht. So beschreibt er Handel und Wandel, Gewerbe, Marktpolizei u. s. w. („und wahrlich dasjenig, so ich erzähle, soll Euer kaiserl. Majestät nit unglaublich dunken, dieweil es sich in der wahrheit also befindt"), er schildert den gräulichen Opferdienst — aber nirgends ein Wort von Musik. Er zählt die Kunstprodukte der Mexikaner voll Bewunderung auf, Bilder in Farben und Vogelfedern, Gold und Silber: „die guldine und silberne Bilder sein so konterfetisch herfürgebracht, dass kein kunstreicher Maler bei uns es bass proporzioniret mitmachen könnte" — aber nirgends erwähnt er eines musikalischen Instrumentes. In seinem ganzen Berichte ist nur zweimal die Rede von Musik, und zwar an Stellen, wo sie im Grunde Nebensache ist — was sein Stillschweigen an jenen anderen Stellen um so bedeutungsvoller macht. Das erste Mal, wo er im 9. Capitel erzählt, wie ihn die Einwohner der Stadt Churultecal festlich empfangen: „den andern Tag sein mir alle Bürger entgegen kommen mit Trummen und Pusonen mich zu empfahen mit vielen andern Personen, so bei ihnen Priester gehalten, mit ihren gewohnten klaydern, gesang und psalliren wie sie pflegen in ihren Meschiten (Moscheen, Tempeln) welche sie als Kirchen haben;" das zweite Mal nach der Schreckensscene, wie die gefangenen Spanier den Götzen geschlachtet werden, wornach die Feinde einen „grossen Triumph mit trummeten und baugken machten." So ungenau Cortez die Instrumente bezeichnet, sieht man doch, dass es nur rohe Lärminstrumente waren — wie jene der Indianer von Tabasco. Die beiläufige Erwähnung der Psalmodie zeigt, dass die Götzenpriester doch auch ihre Tempelhymnen hatten. Nähere Angaben fehlen leider. In Ermangelung des spanischen Originals oder der italienischen Uebersetzung des Savorgnano sind obige Angaben und Citate der 1550 zu Augsburg unter dem Titel: „Cortesii, von dem newen Hispanien u. s. w." gedruckten deutschen Uebersetzung des Xystus Betulius und Andreas Dietherus entnommen. Ob die Trompete Acocotl, die durch Einziehen des Athems zum Tönen gebracht wird, 8—10 Fuss lang und etwa Fingerdick ist, und zu deren Verfertigung der Stengel einer gleichfalls Acocotl genannten Pflanze dient, schon bei den alten Mexikanern im Gebrauche war, ist ungewiss (vgl. den Aufsatz von Sartorius in der Cäcilia VII. Bd. S. 199).

1) *Sepp*, Heidenthum, II. Bd. S. 155. Eine Abbildung amerikanischer Trommeln findet sich in Prätorius, Theatrum instrumentorum, Tafel XXIX.

schen Teocallis, des Ornamentes an Schnitzarbeiten, Waffen, Götzenbildern, Tättowirungen und der bunten, reichen, einer burlesk-barbarischen Phantasie entsprungenen Denkmale von Tiguanaco, Uxmal u. s. w. zeigt deutlich, dass sich der Kunsttrieb in allen diesen weiten Landstrichen und Inselgruppen in verwandten Bildungen äusserte und dass solches denn wohl auch in der Musik der Fall gewesen sein mag. Auch bei den Südseeinsulanern finden sich Trommeln aus gehölten Klötzen, mit Haifischhaut bespannt u. s. w. Ihre Musikanlage ist übrigens nicht überall die gleiche. Die Bewohner des idyllischen Paradieses der Sandwichinseln, diese Naturkinder, über welche trotz ihrer bedenklichen Neigung zum Menschenfressen, das nichts weniger als idyllische oder paradiesische Siècle de Louis XV. in Entzücken gerieth, haben eine weniger kindliche als kindische Musik, Flöten von Bambus mit drei Tonlöchern, welche so leicht ansprechen, dass sie mit der Nase geblasen werden, deren ganzer Tonumfang sich aber auch nur auf die Töne



beschränkt; das obere, durch schärferes Anblasen hervorzubringende *f* ist überdies falsch. Forster nennt die Musik der Tahitier ein „einschläferndes Gesumme ohne eine Spur von Melodie oder eine Art von Takt“. Anderwärts findet man schon wenigstens die tonreichere, aus Rohr verfertigte Pansflöte — völlig der antiken Syrinx gleichend: so auf Tongatabu, wo sie freilich auch nur 4 bis 5 Töne, und niemals die ganze Octave begreift [1]), während die Syringen von der Insel Tanna bei nicht ganz reiner Stimmung die Töne der Octave vollständig hören lassen. [2]) Das mag nun insofern Beachtung finden, als es klar beweist, dass das diatonische Octavensystem so sehr das natürliche ist, dass sogar die einfältige Kunst einfacher Naturvölker darauf verfällt, während die speculirende Theorie gebildeterer und sogar hochgebildeter Völker gerade hier auf Abwege gerathen ist. Eine Panspfeife, welche 1774 Capitain Fourneaux von der Insel Amsterdam (oder Tonga-Tabu, einer der Freundschaftsinseln) mitbrachte, und welche von Josua Steele untersucht und beschrieben wurde, hatte sogar schon neun Röhren, in der Stimmung

durch Modificirung des Anblasens liess sich jedoch auch die Oberquinte, Obersexte und Unterquinte jedes Tones und sonach ein Tonumfang vom kleinen *b* bis zum zweigestrichenen *a* herausbringen. [3]) Schwerlich aber wird dieser Tonreichthum verwerthet, denn insgemein bewegen sich die Melodien der Südseeinsulaner in nur wenigen

1) *Forster*, I. S. 221.
2) *Forster*, II. S. 252.
3) *Jones*, indische Musik, übers. v. Dalberg.

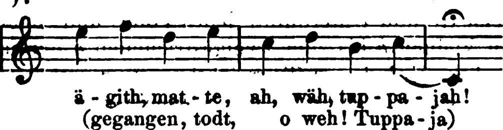
Tönen — meist innerhalb des natürlichen Tetrachords — höchstens der Quinte. So hörte Forster auf Ea-Uwhe (Tasmanns Middelburg, einer der Freundschaftsinseln) einen in seiner Art anmuthigen Gesang von Frauenstimmen ausführen — erst sangen ihrer zwei bis drei — dann traten drei andere an ihre Stelle und so ging es im Wechselgesange fort, bis sich daraus zuletzt ein allgemeiner Chor entwickelte. Die Bewegung der Melodie war feierlich langsam — zuweilen schloss sie mit dem vollen Dreiklange



Aehnliche Gesänge hörten die Reisenden auf dem benachbarten Tonga-Tabu. Die Weiber bezeichneten dabei den Rhythmus des Gesanges streng taktmässig durch hellschallende Knippchen mit den Fingern — ihr Gesang und der Klang ihrer Stimmen fiel harmonisch in's Ohr. Die Nasenflöten auf Tonga-Tabu sind auch vorzüglicher als die Tahitischen — sie haben beinahe die Stärke unserer Flöten und sind mit 4 bis 5 Tonlöchern versehen. Auch eine Trommel fand Forster im Gebrauch — ein gehöltes Stück Holz, auf der Seite mit zwei Trommelstöcken geschlagen. Forster hörte auf Neuseeland ein Lied nach folgender Melodie singen, wobei theilweise einige Sänger in der Unterterz secundirten, jedoch jedesmal im Einklange schlossen:
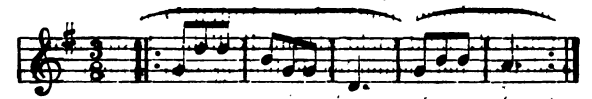


Der Dreiklang jener Sängerinnen und dieses in Terzen erklingende Zapfenstreichstückchen sind in ihrer Art eine Merkwürdigkeit, weil die Naturmenschen wie im Traume gefunden haben, was der ganzen antiken Welt — und bis in's 10. Jahrhundert auch der christlichen verborgen blieb — Harmonie; wenn auch nur gleichsam die ersten Keime davon. Jedenfalls ist es interessant, diesem mächtigen Faktor der Tonkunst selbst hier schon zu begegnen. Der Grabgesang der Neuseeländer ist sogar für seinen Zweck ganz charakteristisch — in jämmerlicher Klage steigt er die Tonstufen des Tetrachordes hinab, um dann mit einem jähen Sturz in die Tiefe zu enden. Forster hörte diesen melancholischen Gesang (melancholy dyrge) bei Gelegenheit des Todes eines gewissen Tupaja, der sehr geachtet war, anstimmen [1]:
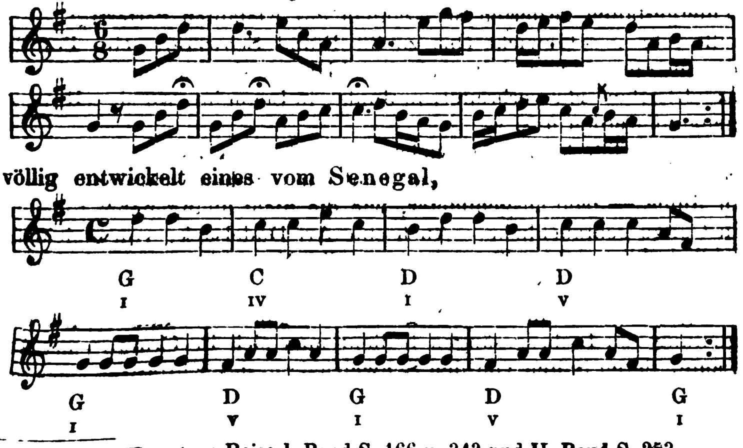


1) Auch die menschenfressenden Neucaledonier haben Gesänge von auffallend sanftem Charakter.

Der letzte Octavensprung wurde ausgeführt, als fahre man mit dem Finger eine Violinsaite entlang. Bei Charlottensund (an der Westküste von Neuseeland) gaben die Eingeborenen der Schiffsgesellschaft Forsters einen „Heiva", d. i. einen Chortanz zum besten. Sie stellten sich in eine Reihe, dann stimmte Einer ein Lied nach einer höchst einfachen Melodie an, die aus einer Abwechslung weniger Töne bestand, streckte die Arme aus und stampfte gewaltig, fast wie rasend mit den Füssen. Die Anderen ahmten seine Bewegungen nach und wiederholten theilweise die letzten Worte seines Gesanges wie einen Chorrefrain.[1]) Wie in den Schnitzarbeiten des Wilden ein leiser, kaum merklicher Schimmer von dem aufdämmert, was unter dem Meissel eines Phidias die edelsten Gebilde der Kunst schafft, mag der sinnige Betrachter auch in jenen unbefangenen Aeusserungen des natürlichen Tonsinnes doch schon deutlich die allerersten Keime dessen bemerken, was die gereifte Kunst zu den bedeutendsten Leistungen auszuarbeiten vermag. Die Negervölker des heissen Afrika sind ungefähr auf derselben Stufe musikalischer Ausbildung, wie die Insulaner der Südsee. Als leidenschaftliche Freunde von Gesang und Tanz besitzen sie die Geschicklichkeit, lustige Tanzlieder anzustimmen, wie z. B. die aus Sudan herrührende Melodie (in fünftaktigem Rhythmus)



welche sich in den Intervallen der Naturharmonie der Hörner und Trompeten bewegend, die Bedeutung des tonischen Dreiklanges wie der Dominantenharmonie entschieden zur Geltung bringt. Entwickelter noch ist folgendes Tanzlied von Gorea



völlig entwickelt eines vom Senegal,

1) Vergl. Forsters Reise I. Band S. 166 u. 343 und II. Band S. 253.

wo neben dem Wechselspiele der Tonika und Dominante auch ein Seitenblick auf die zweitwichtige Nebenstufe, die Unterdominante geworfen wird. Und die ausgebildete, in dem senegalschen Liede sogar ganz tadellose Rhythmik und Periodik hat zuverlässig ihren Grund darin, dass hier die Tanzbewegung den Regulator der Melodie bildet. Ueberall — nicht blos bei den Negern — ist es nur der Tanz, der die Musik lehrt sich in geordneten Rhythmen zu bewegen. Unsere Musik verdankt den Gagliarden, Passepieds und Hupfaufs der ihrerzeit von den Meistern der hohen Kunst mit tiefer Verachtung angesehenen Stadtpfeifer in dieser Richtung mehr, als allen in Zentnernoten bewegten Choralen und den contrapunktischen Spitzfindigkeiten der älteren Niederländer.

An Musikinstrumenten besitzen die Negervölker ein ziemlich reichhaltiges Inventar — sehr rohe, aber auch complizirtere und nicht übel erdachte. Natürlich spielen die Trommeln, wie bei allen Naturvölkern, eine grosse Rolle — gehölte Baumstämme mit Thierhaut bezogen — meist einem nach unten zu schmäler werdenden Becher ähnlich. Pater Labat fand bei den Mandingonegern Trommeln, eine Elle lang — der Spieler schlägt sie mit einem Klöppel und mit blosser Hand zugleich zur Begleitung seines abscheulichen Heulgesanges.[1]) Eine mächtige Trommel (mit dem schallnachahmenden Namen Tongtong bezeichnet), deren lauten Donnerschall man meilenweit hören soll, dient nicht als musikaliches Instrument, sondern als Sturmzeichen bei nahender Feindesgefahr u. dgl. Ausserdem hat man an Klapper- und Klingelwerkzeugen metallene Gabeln, welche sehr häufig zur Begleitung des Tanzes dienen, Kupferschüsselchen mit Stäben zu schlagen, hölzerne, castagnettenartige Handklappern u. s. w. Das Kriegshorn wird aus den mit vieler Mühe gehölten, oft aussen mit roh geschnitzten Figuren von Menschen- und Thiergestalten gezierten Stosszähnen des Elefanten verfertigt — es fällt sehr in's Gewicht (bis zu 80 Pfund Schwere); sein Ton ist dumpf, rauh und erschütternd; derlei Hörner sind in den guineischen Landstrichen sehr verbreitet, in Juida, in Loangho, wo sie „Rongo" genannt werden u. s. w.

Die Flöte kommt bei vielen Negerstämmen vor — bald höchst roh, wie die mit einem einzigen Tonloche versehene schreiende Pfeife in Juida — bald ausgebildeter, wie die nicht unangenehm tönende, in Congo gebräuchliche. Auch eine Art Dudelsack, von gleichfalls leidlich klingendem Tone besitzen die Neger in Congo.[2]) Aber selbst die edleren Saiteninstrumente, welche den Südseeinsulanern völlig mangeln, sind den Negern nicht ganz unbekannt. Zur Begleitung von Liebesgesängen bedient man sich in Congo einer Art Laute, deren Saiten von den Schweifhaaren des Elefanten oder von

---

1) Voyage en Guinée, II. S. 229.
2) De la Borde, Essai, I. Band.

Palmenfasern verfertigt sind; in ähnlicher Art ist die Guitarre „Nsambi“ mit Saiten von Palmenfasern bezogen. Sie hat einen tiefen, aber ansprechenden Klang. Beim Spielen wird sie gegen die Brust gelehnt und mit den beiden Daumen gerührt. Eine Art Guitarre fand Barbot bei den Negern der Goldküste, Lemaire sah ein rundes, lautenartiges Instrument, mit einem hölzernen Corpus und mit Saiten von Rosshaar (crin). Die Krone der Negerinstrumente bleibt aber das von Lemaire, Jobson u. A. beschriebene „Balafo“, eine Art Clavier. An einem Brett sind vorn Tasten, und rückwärts zwei leere Kürbisse zur Schallverstärkung angebracht, und nach der Länge darüber ziemlich starke Drahtsaiten gezogen. Der Spielende schlägt die Claves mit zwei Klöppeln, von denen metallene Kettchen und Ringe herabhängen, die durch ihr Geklirr das Balafo begleiten. Dieses tönt so stark, dass es Jobson auf eine englische Meile Entfernung gehört zu haben versichert.[1]) Einige Negerstämme besitzen auch eine Art Geige. Major Laing wurde zu Semira bei Kuranko von einem Griot oder königlichen Musiker, den ihm König Bisimera zugesendet hatte, mit Gesang und Geigenspiel unterhalten. Das Corpus des Instrumentes war ein Flaschenkürbis mit zwei viereckigen Schalllöchern — es hatte eine einzige von Pferdehaar gedrehte Saite und einen Umfang von nur vier Tönen. Der Bogen war dem europeischen ähnlich.

Ein eigenthümlich complicirtes Instrument ist auch die in Angola heimische Marimba, eine Art Holzharmonika, aus 16 auf zwei halbkreisförmig gebogene Reifen befestigten Calebassen und über letztere gelegten abgestimmten Holzblättchen zusammengesetzt, letztere werden durch Anschlagen mit Klöppeln in Vibration versetzt — ungefähr wie die Zunge in unserer Maultrommel durch Anblasen — und geben dabei einen sonoren, als orgelähnlich beschriebenen Klang. Der Spielende hat das Instrument an einem Bande umgehängt — je rascher er seine Klöppel handhabt, für einen desto besseren Musiker gilt er.

Gegen das Cap zu spricht sich die Freude des Naturmenschen an den Tönen in noch roherer Weise aus. Kein stärkerer Beweis aber, wie tief die Anlage zur Musik dem Menschen eingeboren ist, als der Umstand, dass sogar jene Buschmänner, bei deren Anblick dem Menschen „mit seiner Gottähnlichkeit bange wird“, und die mit ihrem Thun und Lassen und Aussehn und selbst mit ihrer bedenklichen Wadenlosigkeit dem Herrn der Schöpfung seine nahen Beziehungen zum Affengeschlechte unangenehm bemerkbar machen, der Musik nicht ganz entbehren — mit Hilfe einer an einem Bogen aufgespann-

1) *Julius Pollux* spricht von einem Instrumente der Lybier oder Troglodyten, das er Psithyra oder Askaron nennt, und als ein einfaches, mit Saiten überspanntes hölzernes Quadrat schildert, dessen Klang einer Klapper ähnlich ist (*χροταλῷ παραπλήσιον*). Diese Beschreibung passt recht gut auf das *Balafo*.



ten, durch einen Federkiel gezogenen Saite von Schafdarm, die sie an den Mund führen und durch den Athem vibriren machen, wissen sie allerlei Melodien herauszumoduliren. Dieses Instrument, das auch sonst im westlichen Afrika bekannt ist, heisst Gongom.

Eine Art künstlerischen Anstriches gewinnt die Musik bereits bei den Einwohnern von Dongola. Sie, die Einwohner von Nubien, die an den Nilkatarakten hausenden dunkelfarbigen Barabra (die in den Völkerlisten siegreicher Pharaonen mehr als einmal die leidige Rolle eines unterjochten Stammes spielen) haben aus dem Alterthum die Lyra übernommen, welche in der Sprache von Dongola Guisarke, in jener der Barabra aber Kissar genannt wird [1]) und die Formen der antiken Lyra in roher Weise wiedergiebt. Die Stelle der Chelys, der Schildkröte, vertritt eine Art Kesselpauke oder Mulde von Holz, über welche ein Fell mit drei eingeschnittenen Tonlöchern, gespannt ist — darüber erheben sich die geraden, runden Arme, verbunden durch ein Querholz, so dass sie nahezu ein Dreieck bilden. Ein schlaffes, an dem Arme befestigtes Band dient dazu, die Lyra zu tragen und den Arm des Spielenden zu stützen. Die Saiten, fünf an der Zahl, sind, wie bei der altägyptischen Lyra, fächerartig aufgespannt, d. h. ihre Abstände von einander sind am obern Saitenhalter viel grösser als am untern. Die Stimmung

$\bar{\bar{d}}\quad \bar{g}\quad \bar{a}\quad \bar{h}\quad \bar{\bar{e}}$

ist keine zufällige oder willkürliche — vielmehr augenscheinlich auf den Quintenzirkel gegründet

$(\bar{g}\quad \bar{d}\quad \bar{a}\quad \bar{\bar{e}}\quad \bar{h})$
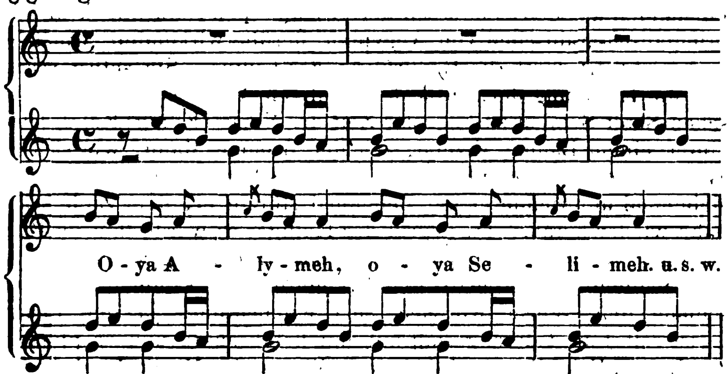
Mit dieser Lyra begleiten die Einwohner von Dongola ihre meist sanften, melancholischen, in der Landessprache „Ghuma“ genannten Gesänge in eigenthümlicher Weise. Die Lyra spielt innerhalb der Quinte *a* bis *e* (der zweit-tiefsten und höchsten Saite) eine bunte rasche Figur, ausgeführt von den Fingern der linken Hand, während die rechte mit Hilfe eines Plektrum auf der tiefsten Saite den Ton *g* fortwährend wie einen Bass dazu anschlägt. Jene bunte Figur dient, unaufhörlich wiederholt, nicht nur als Vorspiel, sondern auch zur Begleitung der selbstständigen Gesangmelodie. So roh die Toncombinationen dabei auf einander treffen, und so monoton die fortleiernde Begleitung auch ausfällt, der auf diese Weise her-
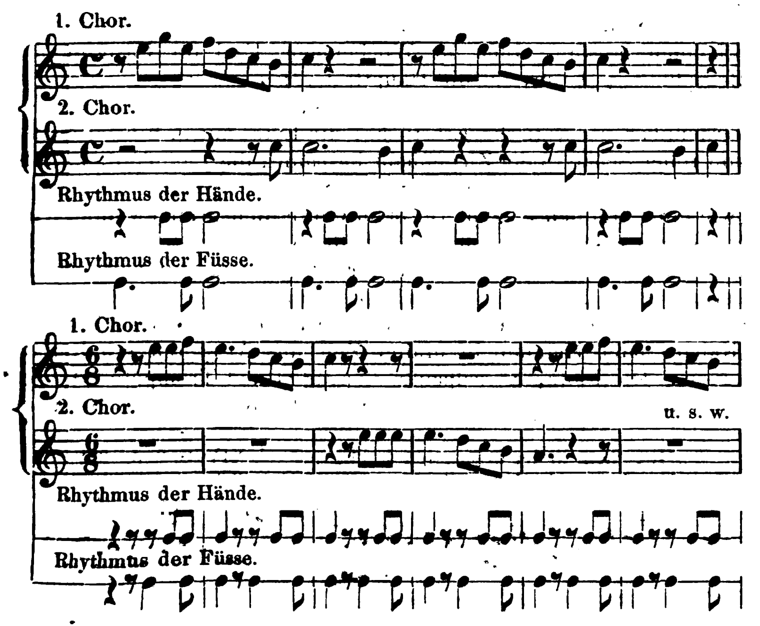
---

1) Beide Namen sind blosse Umformungen der Bezeichnungen „Guitarre“ oder „Kithara“. In Kairo wird die nubische Lyra Kissara oder Kisarah Barbaryeh d. i. Kithara der Barabra genannt. Man erinnere sich, dass auch die Griechen das Theta wie ein gelindes z aussprechen, und folglich das Wort κιθάρα „Kissara“.



vorgebrachte, ziemlich complicirte Tonsatz ist jedenfalls merkwürdig genug:
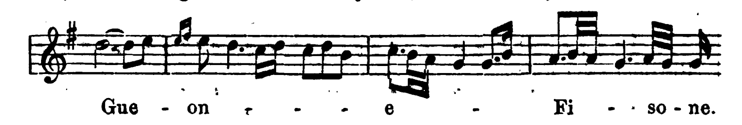


Die Tanzlieder der Barabra zeigen gegen die Tanzlieder der Neger gleichfalls einen erheblichen Fortschritt — sie sind unter zwei Chöre vertheilt, die einander im Wechselgesange antworten. Der Rhythmus wird in zweierlei Art angegeben — anders mit den klatschenden Händen, anders mit den stampfenden Füssen und ganz anregend combinirt, so dass hier mit den allereinfachsten Mitteln ein nicht unangenehmes Ensemble hervorgebracht wird:



Entschiedene Ausbildung gewinnt die Musik bei den christlichen Abyssiniern, deren Tonkunst ein eigenthümliches Mittelding ist — entstanden aus den Einflüssen der afrikanischen Naturmusik und der orientalisch-arabischen von Aegypten herüberwirkenden Musik — und modifizirt durch die Bedürfnisse des Cultus. Sie selbst schreiben die Erfindung der Musik dem heiligen Yared aus der abyssinischen Stadt Semien zu, der zur Zeit des Negus (König) Kaleb lebte. Unter einem Baume sitzend, sah der fromme Mann, wie sich ein Wurm vergebens bemühte, den Gipfel des Baumes zu erkriechen — siebenmal unternahm er es, siebenmal stürzte er, dem Ziele schon nahe wieder herab. Da begriff der Heilige, es werde ihm im Bilde gezeigt, wie er selbst sieben Jahre lang fruchtlos gestrebt habe in den Schulen Wissenschaft und Erkenntniss zu sammeln. Er verschlang den Wurm wornach sich Erleuchtung, ja der heilige Geist selbst in Taubengestalt auf ihn herabsenkte und er plötzlich das Lesen, Schreiben und das ganze Wesen der Musik durch himmlische Offenbarung mitgetheilt erhielt — und insbesondere drei Tonarten oder Modi ihm klar wurden. — Kraft dieser Legende ist die Musik den Abyssiniern eine geheiligte Sache. Sie besitzen auch schon eine aus 53 dem Amharischen Alphabete entnommenen Zeichen bestehende Tonschrift.[1]) So weit ihre Volksgesänge der afrikanischen Naturmusik angehören, sind sie höchst armselig und nicht einmal mit den Negerliedern zu vergleichen. Ihr Kunstgesang ist mit seinen Schnörkeleien und Coloraturen entschieden orientalisch-arabischer Abkunft, wie ihre kirchlichen Modi deutlich erkennen lassen. Guez für Wochentage, Ezel für Fasttage und Begräbnisse, Araray für die Hauptfeste.[2])

Unter den Instrumenten der Abyssinier finden sich einige unverkennbar altägyptische Erbstücke: die Lyra, mit 5, 6 bis 7 Saiten von roher Schafs- oder Ziegenhaut bespannt; die Langflöte, mittelst eines Mundstückes zu blasen; das Sistrum, welches von ihnen (wie einst von den Aegyptern) beim Gottesdienste angewendet wird. Bei Dankpsalmen oder andern lebhaften Gesängen schwingt es der Priester unter heftigem Tanze und reicht es dann mit heftiger Geberde seinem Nachbar zu gleichem Gebrauche. — Die Abyssinier selbst erklären dieses Klapperzeug, die Lyra und die Handtrommel (Kabaro oder Hatamo) in uralter Zeit aus Aegypten erhalten zu haben. Die Flöte, Kesselpauke (Nagaret) und Trompete (Meleket oder Malakat) aber soll Menelek, Sohn der Königin von Saba aus

1) Mitgetheilt in der description de l'Egypte vol. XIV. S. 283—288.
2) Der Anfang des Modus Araray ist (a. a. O. S. 278)



Palästina von Salomo mitgebracht haben. Auffallend ist, dass die Trompete wirklich auch mit dem hebräischen Namen Keren (Horn) bezeichnet wird. Der Name der Kesselpauke Nagaret klingt an ihren arabischen Namen Nakarieh an. Sie ist das königliche Instrument — der König lässt, wo er geht, 45 solcher Kesselpauken vor sich her schlagen. Die Trompete, 5 Fuss lang, gerade, aus Rohr verfertigt, mit einem durchschnittenen Kürbis als Schallbecher versehen und nett mit Pergament überzogen, gibt den einzigen Ton *E* rauh und fürchterlich an. Sie gleicht in Gestalt, und wie es scheint auch im Klange der altägyptischen und althebräischen Trompete. Ihr Klang übt auf die Abyssinier eine Art von Zauber aus, wird sie stark und lautschallend geblasen, so gerathen sie in unbändige, kriegerische Wuth — ein eigenthümlicher Commentar zu den bekannten ähnlichen Wundern der griechischen Musik. [1]) — Die Länder der Abyssinier und Nubier leiten in das Gebiet hinüber, wo die orientalisch-asiatische Musik beginnt — nach Aegypten, mit dem es jetzt durch gleiche Sprache, Sitte, Religion inniger vereinigt ist, als es in seiner Abgeschlossenheit im Alterthume der Fall war.

Von dem angrenzenden Asien lassen wir jene Landstriche bei Seite, welche von eisigen Stürmen durchbraust, durch kahle Gebirge, öde Steppen und eisige Wüsteneien unwirthlich, den Menschen zwingen die ersten und nothwendigsten Bedingungen seiner Existenz einer widerwilligen Natur mühsam abzugewinnen. Die rohen Lieder und Tänze, welche auch diesen Völkern — den Bewohnern des asiatischen Russland, der Tatarei u. s. w. — nicht fehlen, sind uns nur aus beiläufigen, ungenügenden Berichten der Reisenden bekannt. Graf Johann Potocki hörte 1797 bei dem Kalmückenfürsten Tumen einen Sänger mit Begleitung eines, Jalgha genannten, Saiteninstrumentes, das keinem europäischen Instrumente glich, aber nicht unangenehm klang, verschiedene Lieder singen, wovon eines sehr an das Savoyardenliedchen „rammonez ci, rammonez la" mahnte. Neben diesem Sänger suchte ein anderer Musikant mit einer Schar junger Tänzerinnen die Gesellschaft zu unterhalten. Graf Potocki erzählt auch, dass die Kalmücken gelegentlich „auf allerlei Instrumenten eine tolle Musik machten" und dass er auch etwa 30 Gellongs (eine Art lamaitischer Mönche) in einem zeltartigen Raume unter Be-

1) Diese Notizen sind dem öfter abgedruckten Briefe entnommen, den der Reisende Bruce in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an Burney schrieb. Ausführlicher noch sind Villoteau's Nachrichten in der Descr. de l'Egypte (XIII. Band. S. 532 und folgende), der sechszehn verschiedene abyssinische Instrumente aufzählt: das Massaneko (eine Art Geige mit einer Saite — Laborde und Forkel schreiben fälschlich Messinko), die zehnsaitige Lyra Bagana (mit in Octaven gestimmten Saiten), die dreisaitige Lyra Nzira, die Schnabelflöte Embilta, die Flöte Zaguf, dem ägyptischen Nay ähnlich (nach Laborde Kwetz oder Agada) die Trompete Malakat, das Kand (aus einem Kuhhorn), das ähnliche Ghenta, die Pauke Nagarit (was von „nagara" herkommt — „er hat öffentlich verkündigt"), die Trommel Kabaro, Kanda u. s. w.

gleitung mehrer, den chinesischen ähnlicher Instrumente eine monotone Psalmodie absingen hörte. 1) Also Lied, Tanz, religiöser Gesang, sogar bei diesem unsteten, tiefstehenden Nomadenvolke. Paw erzählt von 8 bis 9 Schuh langen, 10 bis 12 Zoll weiten Oboen, deren Schall den Ton der Trompete nachahmt, und die bei den Mongolen im Gebrauche sind. Zuweilen begleiten 10 bis 12 solcher Oboen kupferne und eiserne Pauken, die bis zu 6 Fuss Durchmesser haben. Man kann darin eine Einwirkung mahomedanischer und chinesischer Musik deutlich erkennen, wie denn die Mongolen wirklich zwischen diesen zwei Regionen mitten inne liegen. 2) Die Turkomanen haben einen Schlachtgesang: „Der Sohn des Blinden, Kuhr-Oglu", den sie vor dem Kampfe anstimmen und sich dadurch in die grösste Aufregung versetzen.

Das südliche Asien, welches durch die Mauern riesiger Hochgebirge gegen die Nordstürme geschützt wird, und mit Ausnahme einiger Wüstenstriche in gesegneter Fruchtbarkeit oder in der Ueberfülle tropischer Vegetation prangt, beherbergt Völker, die bei namhaft entwickelter Cultur auch in Poesie und Kunst eine mehr oder minder beachtenswerthe Stufe erreicht, ja in Poesie, zum Theil auch in Architektur Bedeutendes geleistet haben, und deren Musik jenen rohen Anfängen der Südseeinsulaner und afrikanischen oder nordasiatischen Stämme gegenüber eine höhere Ausbildung zeigt. Durch die ungemein spitzfindig entwickelte Musiktheorie aller dieser Völker, der Araber, Perser, Chinesen, Hindostaner, so wie durch ihre praktische Musik geht ein verwandter eigenthümlich phantastischer Zug. Wie die orientalischen Völker sich zu einer ganz reinen Cultur emporzuschwingen durch Clima, Religion, Sitten u. s. w. verhindert worden sind, so wird auch ihre Musik bei mitunter sehr glücklichen Anfängen durch barbaristische Elemente getrübt und in einem halbentwickelten Zustande festgehalten, aus welchem zu einer ganz reinen Kunst zu reifen, sie nicht vermag. Bei der stark ausgesprochenen Sinnlichkeit des Arabers, bei dem träumerischen Aufgehen des Hindu in das überüppige Naturleben seiner Heimat wird ihnen die Musik die Sache eines passiv aufzunehmenden Genusses, während bei den nüchtern verständigen Chinesen das Musikmachen einem ganz rohen Handwerke anheimfällt, mit welchem die musikalische Theorie als profunde Wissenschaft der Gelehrten sich so gut wie nichts zu schaffen macht. Keines dieser Völker besitzt musikalische Kunstwerke, welche gleich ausgezeichneten Dichterwerken unter bestimmten Titeln der Nachwelt aufbe-

---

1) Der recht interessante Reisebericht ist von A. v. Kotzebue in seiner, bunte historisch-geographische Miscellen enthaltenden Sammlung „Clios Blumen-Körbchen" veröffentlicht worden.

2) Ein mongolischer Tonkünstler, Namens Tan-Sien ist hinter Agra am Soneri begraben. Das Grab wird von einem mächtigen Baume beschattet, dessen Blätter die Eingeborenen kauen, meinend dadurch eine melodische Stimme zu bekommen.

wahrt würden — es ist beinahe nur die Tradition und Uebung, welche die Dauer irgend einer Melodie sichern. — Während die Araber noch vor Muhamed schon ihre sieben grossen Dichter hatten, deren Dichtungen im Tempel zu Mekka aufgehängt waren, während Hindostan die Dichtungen eines Kalidasa u. A. besitzt, bleibt der Tonkünstler mit seiner Leistung ein etwas edleres Mitglied jener Klasse von Lustigmachern, Gauklern u. s. w., deren ganze Aufgabe es ist, eine Stunde lang eine erheiternde Zerstreuung zu gewähren.[1]) In den theoretischen Schriften wird die Musik als eine würdige, wichtige Sache behandelt und gepriesen, aber in ihrer unmittelbaren, wirklichen Erscheinung vermag sie nicht die Würde zu behaupten, wie sie einer Kunst zukömmt.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass die ganze Musik des östlichen Asien, d. i. China's, Japans, der indischen Halbinsel jenseits des Ganges, Java's u. s. w. einen wesentlich von der Musik des östlichen Asien, d. i. Arabiens, Persiens, Kleinasiens u. s. w. verschiedenen Charakter hat. Die Länder des asiatischen Osten könnte man als den Verbreitungskreis der chinesischen — jene des Westen (wozu noch das mahomedanische Nordafrika und die europäische Türkei zu rechnen wäre), den Verbreitungskreis der arabisch-persischen Musik nennen. Es sind mit dieser Bezeichnung die beiden Hauptländer — China und Arabien — genannt, wo die eigenthümliche Physiognomie dieser zwei Hauptarten asiatischer Musik am schärfsten hervortritt. Hier entscheidet nun geographische Lage und Stammverwandtschaft sehr viel — und es ist merkwürdig und anziehend, die allmäligen Abstufungen und Uebergänge in's Auge zu fassen, die sich mehr und mehr fühlbar machen, je weiter ein Land und Volk von jenen zwei Culturmittelpunkten gelegen ist. Als dritte und letzte Hauptart asiatischer Musik ist die hindostanische, nämlich jene des eigentlichen Indien, diesseits des Ganges zu nennen. Den allgemeinen asiatischen Zug hat sie mit den beiden anderen Hauptarten gemein, aber sie muss, ungeachtet Indien zwischen dem arabischen und chinesischen Musikgebiete mitten inne liegt, doch als ein von beiden ursprünglich Unabhängiges und Eigenes anerkannt werden. Wo Jahrhunderte langer Verkehr ist, da gehen freilich die Fäden und Verknüpfungen hinüber und herüber, und Spuren wechselseitiger Einwirkung sind an mehr als einer Stelle deutlich genug zu erkennen.

Als Hauptland im Osten Asiens begegnet also unseren Blicken

---

1) In dem berühmten französischen Expeditionswerk Description de l'Egypte drückt sich Villoteau darüber aus: „aussi les Orientaux et surtout les Egyptiens considérent-ils comme un mérite fort estimable dans un musicien celui de dissiper leur mélancolie, de les faire rire, de leur procurer un doux sommeil et de les reveiller agréablement par les charmes de son art“ (XIII. Band S. 223). Der Schlaf meint Villoteau, sei in diesem brennenden Clima so sehr Bedürfniss und Genuss, dass es eine Ehre für einen Musiker ist und mit Dank entgegengenommen wird, wenn er sein Auditorium zum Einschlafen bringt.

das weite, dichtbevölkerte, durch Ackerbau, Industrie und uralte bis auf den heutigen Tag in strengstem Conservatismus unverändert erhaltene Cultur höchst merkwürdige Reich der

Chinesen,

welches in seiner Eigenthümlichkeit einen so wunderlichen Eindruck macht, und sich halb patriarchalisch ehrwürdig, halb burlesk komisch ausnimmt. Anscheinend höchst phantastisch, ist das chinesische Leben im Grunde nüchtern rationell — wobei Alles ganz vortrefflich geräth, was durch Aufmerksamkeit, emsigen Fleiss und saubere Arbeit hervorgebracht werden kann, und alles sehr schlecht ausfällt, wozu Geist, Schwung und Phantasie [1]) nöthig ist. Die Lackwaaren, das Porzellan, die Stickereien, die gewebten Zeuge und Seidenstoffe der Chinesen sind so respektabel, wie ihre seit uralter Zeit aufbehaltenen genauen Notizen über Sonnen- und Mondfinsternisse; desto schlimmer steht es um die Künste. In der Architektur macht sich jene burleske Seite des chinesischen Lebens in der barocksten Weise Luft — in der Malerei hilft ihnen ihre scharf aufmerkende Beobachtung Naturproducte an Pflanzen, Insecten, Fischen u. dgl. zierlich und sauber abconterfeien, und allenfalls genrehafte Scenen naiv auffassen — im Grunde sind es doch nur Producte des geschickten Handwerkes. Die chinesische Poesie, so weit wir sie kennen, hat einen gewissen pedantischen Zug. Was nun aber die Musik betrifft, so ist es ganz consequenter Weise im chinesischen Wesen begründet, dass sie bei ihnen, soweit fleissige Beobachtung ihrer physikalischen Grundlagen reichen kann, zu einer neben einzelnen phantastischen Zügen wissenschaftlich wohl durchdachten, geordneten Musiklehre ausgearbeitet ist, welche in sehr Vielem das Richtige und Wahre trifft. Nach Amiot's Bericht ist die Musik bei den Chinesen seit uralter Zeit eine hochgehaltene Wissenschaft, und als solche betrachtet, erfreut sie sich einer Summe richtig verstandener Beobachtungen und Grundsätze. Wo aber das eigentlich Künstlerische der Sache beginnt, ist die chinesische Musik roh, barbarisch und wüst. Die chinesische Musikwissenschaft zeigt eine Art Entwickelung, eine Art Geschichte, sie zeigt Gelehrtencontroversen. Die kaiserliche Bibliothek in Peking (Wen-ghuan-khe) besitzt in der vom Kaiser Khiang-lung im Jahre 1773 angelegten grossen Büchersammlung, genannt „vollständige Bücher der vier Magazine Sse-khou-thsiouan-

1) Nur die Gartenanlagen der Chinesen verrathen in ihrem durch sinnreiche Contraste u. dgl. bewirkten märchenhaften Reiz, wirklich Phantasie. Die „lachenden Scenen, Schauerscenen und romantischen Scenen", in welche die chinesische Gartenkunst ihre Parke theilt, und mit deren Hilfe sie eine oft bezaubernde Scenerie zu schaffen versteht, erinnern an Jean Paul's Lilar (im Titan) mit seinem Elysium und Tartarus — und man muss es den Chinesen nachsagen, dass ihre Schauerscenen sinnreicher angelegt sind, als die kleinlichen Tartarusschrecken Lilar's.



schu, laut Katalogs nicht weniger als 482 Bücher über Musik.[1]) Was praktische Musik betrifft, sind die Chinesen in der Kindheit des Musikmachens, auf ganz primitiver Stufe stehen geblieben. Während ihre Musikwissenschaft, seit mehr als zwei Jahrtausenden, die Feinheiten des Quintenzirkels, die zwölf Halbtöne der Octave, die zwei Halbtöne der Scala u. s. w. kennt, tobt ihre ausübende Musik mit Lärmbecken, Trommeln und andern strepitosen Hall- und Schallwerkzeugen gleich der Musik irgend eines wilden Volksstammes, und da sie zur Melodiebildung keine solchen Vorbilder in der Natur fanden, wie zu ihren zierlich lackirten Malereien, so sind ihre Theebüchsenfiguren noch wahre Kunstwerke gegen ihre Nationalmelodien, die beinahe des Sinnes und Zusammenhanges entbehren. So macht denn chinesische Musik den Eindruck entweder eines sinnlosen Lärms, oder, zumal in den skurrilen Nasentönen des Gesanges den Eindruck einer unwiderstehlich komischen Posse. Das Zusammenspiel eines chinesischen Orchesters klingt, als höre man eine Schar Kinder, welche ohne Kenntniss der Musik und der Behandlung der Instrumente die Tonwerkzeuge nur dazu benutzt, um willkürliche Töne möglichst spektakulös hervorzubringen.

Anders ist es in der Theorie, wo nur einzelne Züge durch etwas befremlich Seltsames verrathen, dass auch hier die Stufe der reinen, eigentlichen Wissenschaft (zu der, so gut wie zur Kunst, Geist, Schwung und Phantasie gehört) doch nicht erreicht worden ist. Die Musik wurde bei den Chinesen zu einer Zeit geübt, und in scharfsinnigen Traktaten behandelt, wo die Geschichte der andern Völker — Aegypten allein ausgenommen — noch im Dunkel liegt; freilich sind die Nachrichten der Chinesen über die Anfänge ihrer Tonkunst eben auch stark mythisch gefärbt. Als Hoang-Ty, 2700 Jahre v. Chr., das Reich von dem Kaiser Tsche-Yeu erobert hatte, war er sogleich auch für Künste und Wissenschaften eifrig besorgt, und befahl dem Ling-lun, die Musik auf Regeln und feste Grundsätze zurückzuführen. Ling-lun (erzählt die Sage) begab sich in das Land Si-Yung, an die Quellen des Hoangho, wo er auf einem hohen Berge, an dessen Fusse reiche Rohrwaldungen von Bambus wuchsen, in tiefem Nachdenken über seine Aufgabe verweilte. Er kam auf den Einfall, aus dem Bambus Pfeifen von verschiedener Länge zu schneiden, als er den Wundervogel Fung-Hoang, der stets nur erscheint, wenn es gilt, den Menschen irgend eine Wohlthat zu bringen erblickte. Das Männchen Fung sang sechs Töne und das Weibchen Hoang, sechs andere Töne (die sechs vollkommenen männlichen und die sechs unvollkommenen weiblichen Halbtöne der Octave). Er ahmte die gehörten Töne auf seinen Pfeifen nach

---

1) Nach den Mittheilungen des Archimandariten Hyakinthos Bitschurin. Man vergleiche die überaus interessante Beschreibung der Stadt Peking im 11. und 12. Heft der Förster'schen allgemeinen Bauzeitung Jahrgang 1859. S. 321—346.

— und zwar als den tiefsten Ton *f* — genannt kung der „grosse“ Ton. Für diesen Grundton, den „Kaiserpalast“, von wo die andern Töne aus gehen, schnitt er die tiefste Röhre Huang-tschung „die gelbe Glocke“. Denselben Ton hatte auch der Wundervogel Fung-Hoang angegeben; das Rauschen des Hoang-ho, und der Ton von Ling-lun's Sprache tönte damit im Einklange, und Ling-lun schloss, es müsse dieses der rechte Grund- und Urton in der Natur sein. Er kehrte nun an den Hof zurück. Es kam aber jetzt auch darauf an, für die gefundenen Töne die rechten Maasse unverrückbar zu bestimmen. Ling-lun kam auf den sinnreichen Einfall, den Inhalt der Pfeifenröhre nach eingeschütteten Körnern einer gewissen, Chou genannten, Hirsenart zu bestimmen, welche schwarz und sehr hart sind, und von Insecten u. dgl. nicht angegriffen werden. Den Umfang jenes Grundtones bildeten gerade 100 neben einander gelegte Körner. So wurde Ling-lun gewissermassen der Pythagoras oder Guido von Arezzo der chinesischen Musik — und es kann schwerlich eine seltsamere Mischung von mythisch gefärbter Sage und trockenem Pragmatismus geben als obige Erzählung. Kaiser Tschun (Chun), der edle Adoptivnachfolger Kaiser Yao's (um 2300 v. Chr.), die beide als vortreffliche Regenten bei den Chinesen noch jetzt sprichwörtlich sind — gab seinem musikkundigen Diener Quei Aufträge, welche die Veredlung der Musik bezweckten — denen genug zu thun das künstlerische Vermögen der Chinesen freilich nicht ausreichte, obschon sich Quei rühmte, „dass, wenn er die klingenden Steine seines King ertönen lasse, sich die Thiere um ihn versammeln und vor Freude beben“. Freilich waren Quei's Compositionen von solcher Schönheit, dass Confucius, als er eine davon zu hören bekam, drei Monate lang an nichts Anderes dachte, und nicht einmal essen wollte, obwohl man ihm die köstlichsten Speisen vorsetzte. Tschun's Auftrag lautete aber also: „Lehre die Kinder der Grossen, damit sie durch deine Sorgfalt gerecht, milde und verständig werden — stark ohne Härte, ihres Ranges Würde ohne Stolz und Anmassung behaupten. Diese Lehren wirst du in Gedichten ausdrücken, damit man sie nach passenden Melodien singen und mit dem Spiele der Instrumente begleiten könne. Die Musik soll dem Sinne der Worte folgen [1]), lass sie einfach und natürlich sein, denn eine eitle, leere und weichliche Musik ist zu verwerfen. Musik ist Ausdruck der Seelenempfindung — ist nun die Seele des Musikers tugendhaft, so wird auch seine Musik edlen Ausdrucks voll sein und die Seelen der Menschen mit den Geistern des Himmels in Verbindung setzen.“ Fo-Hi, der Religionsstifter, soll der Erfinder des unter dem Namen Kin noch jetzt gebräuchlichen Saiteninstrumentes sein. — Wenn die chinesischen Nachrichten von ihm melden, dass er durch Spie-

---

1) Buchstäblich dasselbe sagt Platon in seiner Republik (III. Buch) — ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λογῳ.

len auf seinem Instrumente erst „sein eigenes Herz in Ruhe und Ordnung brachte“ und es dann dazu benutzte, auch die Anderen friedlich und betriebsam zu machen, so fühlt man sich auf das Lebhafteste an Pythagoras erinnert. Vom Quintenzirkel spricht schon mehrere hundert Jahre vor unserer Zeitrechnung Hoang-Nan-tsee als von einer von Alters her bekannten Sache. Zur Zeit des Kong-fu-tse (Confucius, 500 v. Chr.) schrieb Tso-Kieu-Ming, ein Freund des Weisen, seinen musikalischen Commentar — ein anderes berühmtes musikalisch-theoretisches Werk, aus derselben Zeit, ist das Buch Lin-tscheu-kieu. Die Chinesen besitzen aber noch ältere Schriften als das Buch Tscheu-ly von Tscheu-Kung 1100 vor Christo. — Das Buch Lu-lan von Koang-Tsee, 600 v. Chr. — das Konè-yu betitelte Buch u. s. w. In grossem Ansehen stehen insbesondere die Werke des Ly-koang-ty. Ein besonderer Freund und Kenner der Musik war auch der Prinz Tsay-yu, welcher nicht allein den Volksgesang förderte, sondern auch die Quarte und Septime in die Tonleiter einführte — nämlich die früher unangewendet gebliebenen Töne *h* und *e*. „Ohne diese zwei Halbtöne,“ sagte er, „gibt es gar keine wahre Musik.“ Damit waren die gelehrten Vertreter der alten Schule und alten Tonleiter freilich nicht einverstanden — und insbesondere traten Ho-Sui, Tschen-yang und Su-kuei als Gegner auf: „Diese zwei Halbtöne der Scala aufzwingen, heisst so viel, als der Hand einen sechsten Finger ansetzen.“ Aber die Neuerung behauptete sich. Jene ursprüngliche alte Tonleiter ging von dem Tone *f* aus und war folgende

f, genannt Kung — der Stammton, von dem alle andern Töne entspringen — die Modulation, der er zu Grunde liegt, bedeutet den „Kaiser“ voll Würde und Erhabenheit.

g, genannt tschang — die entspringende Modulation ist scharf und strenge — der „Minister“.

a, genannt kio — sanft und milde — das unterthänig gehorchende Volk.

c, genannt tsche — schnell und energisch — die „Staatsangelegenheiten“.

d, genannt yu — glänzend und prächtig — das Gesammtbild aller Dinge.

Dazu kommen nun noch die Zusatztöne: *e*, genannt pien-kung oder auch tschung, der „Vermittler“, und *h*, genannt pien-tsche oder „ho“, der „Führer“ — weil diese Töne nicht eigentlich als selbstständig, sondern nur als Vermittler und Führer zu den folgenden *f* und *c* gelten, zu denen sie einen blossen Halbtonschritt bilden. [1]) Da aber die zwölf Halbtöne, in welche sich die Octave theilt, schon von

1) Bei den Griechen erschienen umgekehrt *f* und *c* als Consequenzen von *e* und *h*, als deren Halbtonerhöhungen, genannt Limma.

Alters, angeblich schon von Ling-lun's Zeiten her bekannt waren, so dachte man daran, sie in das System einzureihen. Diese Halbtöne heissen Lü, das ist so viel als „Gesetz". Man hatte den Einfall, die Rohrpfeifen, welche die Lü angeben, an einander zu reihen; weil aber diese Anordnung sich den uralten Hymnengesängen nicht anbequemen wollte, trennte man wieder je sechs Röhren und gewann so zwei, aus je sechs ganzen Tönen bestehende Chöre oder Tonreihen, wobei die Töne der alten Scala, statt der eben angegebenen neuen Benennungen bekamen:

		1. Reihe, vollkommen, yang.	2. Reihe, unvollkommen, yn.
1. Lü	*f*	Hoang-tschung	
2. -	*fis*		Ta lu
3. -	*g*	Tay-tsu	
4. -	*gis*		Kia-tschung
5. -	*a*	Ku-si	
6. -	*ais*		tschung-lu
7. -	*h*	Jui-pin	
8. -	*c*		lin-tschung
9. -	*cis*	y-tse	
10. -	*d*		nan-lu
11. -	*dis*	Ou-y	
12. -	*e*		yng-tschung.

Diese Unterscheidung der Lü in vollkommene (yang) und unvollkommene (yn) gründet sich auf die Anschauungen chinesischer Naturphilosophie, wornach dem Vollkommenen: „Himmel, Sonne, Mann" u. s. w. ein entsprechendes Unvollkommene: „Erde, Mond, Weib" u. s. w. gegenüber stehen muss. Aber man musste wohl bald bemerken, dass die gesonderten Tonreihen *f*, *g*, *a*, *h*, *cis*, *dis* und *fis*, *gis*, *ais*, *c*, *d*, *e* aus lauter Fortschreitungen in ganzen Tönen bestehend, keine entsprechenden Scalen sind. Man dachte daran, sie wieder zu vereinigen. Prinz Tsay-yu, der einsichtsvolle Schutzherr der Halbtöne, stellte ein Tonsystem von dreierlei Lü (tiefen, mittleren, hohen), mit Hilfe von 36 Bambuspfeifen zusammen. Die Töne in ihrer wechselseitigen Verbindung heissen Yn — Melodien werden yo genannt — darum wird die Musik von den Chinesen mit dem Worte Yn-yo bezeichnet.

Endlich stellte sich eine aus 14 Tönen bestehende Scala fest, welche mit einem Tetrachorde *h*, *c*, *d*, *e* beginnt, an das sich eine Octave und drei Töne anreihen. In jeder Tonreihe hat der entsprechende Ton den gleichen Namen, so dass also die Chinesen ihrer Musik das naturgemässe Octavensystem zu Grunde gelegt haben. So wie nun die Chinesen, wie im Eigensinne in gar Vielem gerade das Entgegengesetzte von dem annehmen, was bei den andern Völkern gilt, so nennen sie „tiefe Töne", was wir „hohe" nennen, und umgekehrt.

Obschon nun der „höchste" (nach unserer Anschauung „tiefste") Ton des Systems *h* ist, so bleibt doch *f* nach wie vor der Stammvater aller Töne. Aber es konnte doch keinen weiteren Ton aus sich erzeugen, wenn ihm nicht Helfer beispringen, welche die weitere Fortschreitung vermitteln — die nächst angrenzenden Töne *fis* und *e*. Darum heisst ta-lu. (*fis*) der „grosse Mitwirker" oder „Helfer", und den gleichen Titel eines Helfers führt der Ton yng-tschung (*e*). Ferner wird *f* von zwei Unterstützern, den Tönen tschung-lu (*ais* enharmonisch für *b*) und Lin-tschung (*c*) gefördert, mit deren Hilfe es alle andern Töne hervorbringt — nämlich von der Ober- und Unterquinte — aus deren ferneren Fortschreitungen der vollständige Quintenzirkel entsteht, der alle Töne berührt und wieder in den Anfangston zurückkehrt:

f c, *g*, *d*, *a*, *e*, *h* *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis* (*f*) in Quinten
f ais (*b*), *dis*, *gis*, *cis*, *fis*, *h*, *e*, *a*, *d*, *g*, *c*, *f* in Quarten

Nach chinesischer Anschauung stehen hier *f* und *h* in Opposition, die andern Töne von *fis* an heissen „Enden". Der Theoretiker Tschu-hi nennt jene „die sieben Principe" — diese „die fünf Ergänzungen" — weil erstere der einfachen diatonischen ursprünglichen Scala angehören, letztere aus den zwischengesetzten Lü zusammengestellt sind.[1]) Hier spielt nun wieder mystische Naturphilosophie herein. Die 12 Lü bedeuten zwölf Monde oder Monate oder Mondenläufe des Jahres. Der erste Mond *d* erzeugt den zweiten *a*, dieser den dritten *e* u. s. w. Die Astronomie mag gegen diese Mondgenealogie ihre Einwendungen machen — die Musik hat gegen die damit verbundene Quintengenalogie keine Einwendung. Mahnt dieser musikalisch-astronomische Zug einerseits an Pythagoras, andererseits an Aehnliches in der arabischen Musiklehre, so liegt eine noch stärkere Mahnung an beides in der Zahlen- und Elementenmystik, welche Tso-kiu-ming in seinem Buche Tschu-en entwickelt. Er sagt: „aus der Vereinigung der vollkommenen und unvollkommenen Zahlen entsteht erst die rechte Vollkommenheit: 1. 2. 3. 4." Also etwas der heiligen Tetraktys des Pythagoras Aehnliches, — vollends aber klingt es pythagoräisch, wenn wir weiterhin lesen, e i n s sei der Anfang, z e h n die Erfüllung — die fünf ersten erzeugend, die andern fünf erzeugt — wornach folgendes Schema entsteht, in welches die fünf Elemente, welche die Chinesen annehmen (Wasser, Feuer, Holz, Metall und Erde), hineingezogen sind: Aus eins und sechs entsteht Wasser und der Ton yu (*d*), aus zwei und sieben Feuer und der Ton tsche (*c*), aus drei und acht

1) Eine Art „harmonischer Hand", wovon die Abbildung in der Encyclopädie von Ersch und Gruber zu finden ist, erinnert sehr an die Guidonische und möchte wohl erst durch europäische Missionäre nach China gekommen sein.

Holz und der Ton Kio (*a*), aus vier und neun Metall und der Ton chang (*g*), aus fünf und zehn Erde und der Ton koung (*f*) — die fünf Töne der alten Scala. Diese mystische Auffassung gehört also der alten Zeit der chinesischen Musik an. Zur Begleitung tiefer (d. h. hoher) Töne, wenden die Chinesen die Quinte, für die entgegengesetzten die Quarte an, es hat dies die chinesische Musik vor der antiken voraus. Die Quinte heisst Ta-kiuen-keu, das grosse Intervall — die Quarte Tschao-Kiuen-Keu, das kleine Intervall. Jeder Lü, jeder Halbton kann nun „kung" (gross), d. h. Grundton einer Tonleiter werden — da zwölf Lü existiren, so kann dieselbe Scala zwölfmal transponirt werden. Noch mehr, der Lü kann in dieser Scala, die aus ihm entspringt, seinen Platz siebenmal wechseln — nämlich erste, zweite, dritte u. s. w. Stufe werden — je nachdem man den Umlauf bis zur Octave von ihm selbst oder vom nächsten, vom dritten u. s. w. Tone seiner Scala anfängt. Sonach gibt jede der zwölf Tonarten sieben Tonreihen (oder Tonarten), und es ergeben sich sonach in Summa 84 Tonarten.

Etwas Aehnliches findet sich in der Musiklehre der Griechen, die aber freilich das Prinzip nicht bis in die letzten Consequenzen verfolgten, und daher nur 12, später 15 Tonarten wirklich gelten liessen. Solcher zufälligen Aehnlichkeiten finden sich übrigens noch mehr. Wenn die Griechen der Musik einen höchst bedeutenden moralischen Werth zuschrieben und in ihr eine für das Gedeihen des Staates wichtige, daher durch Staatsgesetze zu regelnde, von Staatswegen zu überwachende Kunst erblickten, wenn Gesetze und Sittensprüche bei ihnen in ältester Zeit nicht blos poetisch gefasst, sondern auch gesangweise vorgetragen wurden, so enthält schon jenes Decret des Kaisers Tschun sehr ähnliche Züge. Wie die griechischen Philosophen gegen gewisse Harmonien als zu üppig und weichlich eifern, so erfahren wir aus einem Decrete des Kaisers Ngai-Ti (der die Regierung 364 n. Chr. antrat, aber schon zwei Jahre später im 25. Lebensjahre starb), dass die Musik von Tschin und Wei, zwei kleinen Königreichen, schon von Alters her wegen Weichlichkeit verrufen war. Solche Musik ist nach den Ansichten der chinesischen Weisen für den sittlichen Werth und die politische Bedeutung der Länder, wo sie herrscht, das übelste Zeugniss. „Wollt ihr wissen," ruft Confucius, „ob ein Land wohl regiert und gut gesittet ist? Hört seine Musik!" [1]) Und Ma-Tuan-Li sagt: „wer gut Musik versteht, ist auch fähig zu regieren." Es ist daher die Musik auch ein Gegenstand der besondern Obsorge und Pflege von Seite des Kaisers, der selbst Musik zu üben nicht verschmäht, wie sich denn mehrere Kaiser das ehrwürdige, hochsymbolische Kin (die chinesische Lyra) spielend abbilden liessen, als die Musik mit den anderen Wis-

1) Einen sehr verwandten Gedanken äussert der heil. Augustinus (de civ. Dei XVII. 14): „diversorum sonorum rationabilis, moderatusque concentus concordi varietate compactam bene ordinatae civitatis insinuat unitatem.

senschaften und Künsten (246 v. Chr) durch den bildungsfeindlichen Schi-hoang-ty fast in Vergessenheit gerathen war, der wohlgesinnte Kaiser Tay-tsong (im 7. Jahrhundert n. Chr.) der alten Musik eifrig nachforschen liess", Kaiser Kang-hi (um 1680) sich mit Glück in Composition von Melodien versuchte, aus den musikalischen Schriften der alten Weisen Rath holen liess, sogar eine Academie der Musik stiftete, welcher er seinen drittgeborenen Sohn als Präsidenten vorsetzte, und ein musikalisches Compendium „die wahre Lehre des Ly-lu" in vier Büchern ausarbeiten liess, dem ein fünftes Buch, über die europäische Musik angehängt wurde. Auch die chinesischen Gesetzesannalen enthalten merkwürdige Proben der landesväterlichen Sorgfalt für eine gehörige Musikpflege, besonders jenes Decret des Kaisers Ngai-ti über die Reform der Musik, welches wörtlich also lautet: „Heutzutage herrschen bei uns drei grosse Uebelstände: der Luxus bei den Mahlzeiten, im Anzuge u. s. w., die Sucht nach tausenderlei eiteln Schmucksachen, und die Vorliebe für die weichliche und weibische Musik von Tschin und Wei. Dem Luxus folgt der Ruin der Familien — in der dritten Generation gehen sie zu Grunde und das ganze Kaiserthum verarmt allmälig. Die Sucht nach eiteln Schmucksachen bewirkt, dass sich eine grosse Zahl von Leuten mit höchst unnützen Künsten befasst, statt sich mit dem Ackerbau zu beschäftigen. Endlich führt weibische, weichliche Musik zur Sittenlosigkeit. Trotz alledem in einem Reiche Wohlsein und Rechtschaffenheit zur Herrschaft bringen wollen, heisst so viel als verlangen, eine verschlammte Quelle solle einen reinen Bach geben. Confucius hatte Recht zu sagen, man solle die Musik von Tschin vermeiden, sie führe zu ungeregelten Sitten. Wir finden hiernach unsere ganze Musik und die mit der Besorgung derselben betrauten Angestellten ihres Dienstes zu entheben, was die Musik für die Ceremonie Tiao betrifft, so wollen wir darin keinerlei Abänderung veranlassen, ebenso wenig in den Musikinstrumenten für den Krieg. Das sind Dinge, die bereits in unseren King (alten Gesetz- und Gewohnheitsbüchern) festgestellt sind, nicht aber sind es die dazu Angestellten; man hat also zu erwägen und Uns andere Personen namhaft zu machen, denen die Sorge darüber anvertraut werden könnte." [1])

Kaiser Kang-hi machte, als die Gesetze in eine Sammlung redigirt wurden, zu dieser alten Verordnung den Zusatz: „Die Musik besitzt die Kraft, das Herz zu beruhigen, und dieses ist der Grund, warum der Weise sie liebt. Uebrigens kann er, während er sich daran ergötzt, sich zugleich im gut Regieren üben, indem er in einer richtigen und leicht auszuführenden Weise die Grundsätze der Regierung auch auf die Musik anwendet. Was aber leichtfertige Musik betrifft, so lässt diese eine solche Vergleichung gar nicht zu.

1) P. du Halde: descr. de la Chine. II. Band S. 483.

Zu was also sich ihretwegen noch in Unkosten setzen? Ngai-ti hat ganz Recht gethan, sie abzuschaffen.“

Es wird versichert, dass durch die getroffenen Massregeln die Erhaltung von 440 Personen erspart wurde.

So ist auch (wie bei den Griechen) die Auswahl der zulässigen und nichtzulässigen Musikinstrumente ein Gegenstand, auf welchen die Gesetzgebung ihr Augenmerk richtet. Man muss bei den Chinesen zwischen den alten Instrumenten, den Instrumenten der Reform Kang-Hi's und den nebenbei in Gebrauch gekommenen unterscheiden. Am strengsten sind die altehrwürdigen Musikinstrumente in acht Kategorien geordnet Denn was das Hervorbringen musikalischer Töne betrifft, so unterscheiden die Chinesen für ihre alten, geheiligten Instrumente acht Arten von Klängen, nach dem Unterschiede des Stoffes, aus dem das Tonwerkzeug gemacht ist. Auf Befehl des Kaisers Young-Tscheng wurde ein Katalog der offiziellen Instrumente nach dem Stoffe geordnet und zusammengestellt: Gegerbte Thierhaut dient zur Verfertigung von Pauken und Trommeln (Hiuen-ku oder Kou). Aus klingenden reihenweise aufgehängten Steinen, die mit Klöppeln angeschlagen werden, ist eines der chinesischen Hauptinstrumente, das King, verfertigt. Den edelsten, Yu genannten, Klingstein liefert die Provinz Leangtscheu; das daraus verfertigte Nio-King darf von niemand gespielt werden als vom Kaiser selbst. Die 16 Steinplatten, welche in zwei Reihen über einander hängen, sind nach den 12 Lü der Octave und vier Zusatztönen gestimmt.

Metall dient zur Verfertigung der Glocken, deren Speise aus sechs Theilen Kupfer und einem Theile Zinn gemischt ist. Potschung, womit das Zeichen zum Beginne der Musik gegeben wird, Te-tschung zum Markiren des Rhythmus; Pien-tschung, viele kleinere Glöckchen, in 16, an einem Gestelle, gleich den Steinen des King, aufgehängten Rahmen und gleich jenen gestimmt; beim Spielen schlägt man auf die Rahmen. Aus gebrannter Erde besteht das uraltehrwürdige Hiuen, ein hohles Thongefäss, in Form eines Gänseeies, oben offen, an der Vorderseite drei Tonlöcher in Form eines auf die Spitze gestellten Dreiecks, auf der Rückseite zwei Seitenlöcher. Es lässt die fünf Töne der alten Scala hören.

Die dem „Holze“ zugewiesenen Tonwerkzeuge verdienen kaum den Namen musikalischer Instrumente: Das Schnitzbild eines liegenden Tiegers, Ou genannt, welches vorzugsweise dazu da ist, um durch drei Schläge auf seinen Kopf anzudeuten, die Musik sei aus, wobei mit einem Stöckchen (tschen) über eine Reihe auf seinem Rücken angebrachter Wirbel hingefahren wird; eine Art Holzbüchse, Tschou, welche inwendig mit einem Hammer geschlagen wird, und Klapperbretchen, Tschong-tou, zwölf an der Zahl (als Beziehung auf die 12 Lü), mit denen man nach dem Takte auf die Handfläche schlägt.

Aus Bambus bestehen die Flöten: Yo mit drei, später sechs Seitenlöchern, nach der Länge zu blasen; Tsche mit dem Mundloch in der Mitte und an jeder Seite je drei Tonlöchern; Siao, eine Panspfeife von 16 Bambusröhren.

Gedrehte Seide bildet die Saiten des schon erwähnten, von Fohi erfundenen Kin. Das Kin ist bei flachem Boden und gewölbter Decke mit 25 Saiten bespannt, ursprünglich mit fünf Saiten als Sinnbild der fünf chinesischen Elemente oder der fünf Planeten (ohne Sonne und Mond). Das Ché (Tsche, das heisst „wunderbar") gilt auch für eine Erfindung Fo-hi's (es ist ein tafelförmiges Psalter), 9 Fuss lang, dem arabischen Kânun ähnlich. Die 50 Saiten, womit es ursprünglich bezogen sein soll, reduzirte Tschen-nung auf 25, welche nach der Ordnung der 12 Lü gestimmt sind. Jede Saite hat ihren eigenen beweglichen Steg, um mit dessen Hilfe die Stimmung ändern zu können; diese Stege sind zu fünf nach den fünf Hauptfarben (blau, roth, gelb, weiss und schwarz) abgetheilt. Dieses „Wunderbar" gilt für ein sehr edles Instrument, „wer es spielen will," sagen die Chinesen, „muss seine Leidenschaften überwunden und die Tugend in sein Herz gegraben haben, sonst wird er nur unfruchtbare Töne hervorbringen." [1]) Der Spieler steht während des Musizirens an der breiten Seite des Instrumentes.

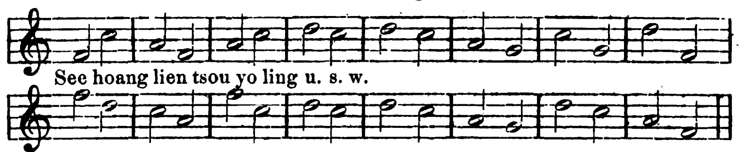
Der Flaschenkürbis wird zu dem Cheng (Tscheng) verwendet, einem sehr eigenthümlichen Instrumente, das ein Mittelding zwischen einer Panspfeife und einer kleinen Orgel darstellt. Der Kürbis bildet die Windlade, darüber erheben sich 12 oder 24 Bambuspfeifen in symmetrischer Ordnung, gegen die Windlade mit Metallplatten geschlossen, an welchen sich in Einschnitten durchschlagende Zungen befinden, unmittelbar über der Lade ist in jeder Pfeife eine kleine Oeffnung, welche der Spielende mit dem Finger schliesst, wenn die Pfeife ansprechen soll. Der nöthige Wind wird dem Instrumente durch eine S-förmig gebogene Röhre, die Amiot mit einem Gänsehalse vergleicht, durch Blasen zugeführt. Das Cheng ist zugleich das Normal- und Stimmungsinstrument für die andern. Amiot sendete einige Exemplare nach Paris, Kratzenstein entnahm diesem chinesischen Musikapparate die Idee der jetzt häufig an den Kirchenorgeln angebrachten durchschlagenden Zungen. [2])

Musik, als eine altehrwürdige, geheiligte Kunst wird von den Chinesen besonders bei feierlichen Gelegenheiten angewendet. Amiot beschreibt eine in der That solenne und würdige, unter den

1) Amiot fand den Ton des Che schöner als den irgend eines europäischen Instrumentes. Zamminer bemerkt dagegen mit Recht, man müsse die Vorliebe dieses würdigen Mannes für alles Chinesische dabei mit in Rechnung setzen.

2) Zamminer „Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihren Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik, S. 372.

Auspizien des Kaisers selbst jährlich im Tempel vor dem „Thore der reinen Wolken“ (Thsing-yun-men) 1) stattfindende Feier zu Ehren der Seelen der Ahnen, die dabei, wie man glaubt, vom Himmel herabkommen. Es wird eine uralte Hymne gesungen, deren erster Theil hier als Probe chinesischer religiöser Musik eine Stelle finden möge. Sie bezieht sich in der That auf den Hauptton *f* und ist nur aus den fünf Tönen der alten Scala zusammengesetzt:



Eine besondere Feinheit des Vortrages dabei ist, dass die Sänger in der zweiten Strophe, wo von der eigenen Unwürdigkeit die Rede ist, die Worte mit leiser, bebender Stimme vortragen, was ohne Zweifel sehr gut gemeint, aber eben so sicher von höchst skurriler Wirkung ist. 2) Die Anwendung solcher solennen Festmusiken ist für die besonderen Anlässe streng etikettenmäsig geordnet, nach der Zahl der Musiker, den auszuführenden Stücken u. s. w.; die Wichtigkeit des Aktes entscheidet über die Zahl der bei der Musik beschäftigten Tonkünstler und Beamten, von zwei Mandarinen, zwei Sängern und zwölf Instrumentalisten bis zu dreizehn Mandarinen, vier Sängern und zweiundfünfzig Instrumentalisten. Bei einer solchen ceremoniösen Feierlichkeit, wo alles bis auf die kleinste Verbeugung und Wendung genau angeordnet ist, und mit der ganzen pagodenhaften Gravität, welche dem Reiche der Mitte eigen ist durchgeführt wird, hat man das Gefühl als haben sich die Figuren einer chinesischen Wandtapete belebt, und als gestikulirten sie nun voll komischer Würde gegen einander. Für den Geburtstag des Kaisers 3), für den fünfzehnten Tag des ersten Mondes, für den Tag

1) Nach Bitschurin.

2) Die alten Tempelhymnen haben durchaus diesen Charakter. Eine ganz ähnliche habe ich mehrmal von einer jungen, gebildeten chinesischen Dame singen hören. Der züchtige Ausdruck, der gesenkte Blick, mit dem das Fräulein sang, contrastirte seltsam mit den gedehnten näselnden Tönen des Gesanges selbst. Jedesmal brachte sie an einer gewissen Stelle ein Grupetto an



Der Gesang wurde durch anscheinend regellose hart, hell und trocken klingende Schläge auf eine kleine Trommel begleitet, wozu sich der Spielende kleiner, dünner Stäbchen bediente.

3) Lord Macartney beschreibt eine solche Geburtstagsmusik, die er am 17. September 1793 in dem kaiserlichen Schlosse Djehol, wo sich der Kaiser eben auch befand, zu hören bekam. Man hörte, sagt er, eine langsame, feierliche Musik, gedämpfte Trommeln und tieftönende Glocken in der Ferne. Diese Musik wurde zuweilen durch plötzliche Pausen unterbrochen. Eben so

des Ernteopfers und das Fest der Feldarbeit, wo der Kaiser, nachdem er im Thronsaal der mittleren Eintracht (Tschung-ho-tian) das Getreide und das Ackergeräthe untersucht, selbst mit Hand anlegt, ist die sogenannte „Musik des Vorsaales“ tan-pi-schang bestimmt, bei der zwei Sänger und achtundzwanzig Instrumentalisten (nicht mehr, nicht weniger) zusammenwirken. Am Neujahrstage ertönt im Tai-ho-tian, dem Saal der höchsten Eintracht, tschung-ho-schao-yo, die „Musik der wahren Eintracht“; an dem Tage, wo das Lob des Kaisers vorgelesen wird (sehr zweckmässig) die „Musik der Aufregung“ tao-yng-yo. Bei Tafel hört der Sohn des Himmels die dafür bestimmte Musik tschung-ho-tsing-yo; opfert er aber am Feste der Sonnenwende am runden Altare der Erde (Thi-than) vor dem Thore der Ruhe und Stille, so erklingt dazu die yeu-ping-tsche-tschang genannte Festmusik. Ehemals bekam er zuweilen auch wohl weniger Willkommenes zu hören. In einer chinesischen Schrift „Worte des Tadels im Reiche der Han“, welche freimüthige Briefe eines gewissen Mei-sching und Tseu-Yang an den König Pi von U, dann eines gewissen Leu-wen-schü an Siuen und eines gewissen Ku-san enthält (und welche beweist, dass sich China seinen Herrschern gegenüber etwas anders äusserte, als etwa das ehemalige Frankreich gegenüber seinem vierzehnten und fünfzehnten Ludwig), kommt folgende Stelle vor: „in der alten Zeit waren die Einrichtungen der höchst weisen Könige wie folgt: Die Geschichtsschreiber standen vor dem Herrscher und schrieben dessen Fehler nieder, die Künstler sangen die Stachelworte und tadelten, die Blinden sangen die Gedichte und tadelten. Die Fürsten und ersten Räthe des Reiches machten Vergleiche und tadelten. Die ausgezeichneten Männer überlieferten einander Worte und tadelten; die gemeinen Menschen, die vorübergingen, schmäheten auf den Wegen. Die Kaufleute gingen zu Rathe auf den Märkten. Nur so bekommt der Landesherr zu hören seine Fehler.“ [1]) Zu den Einrichtungsstücken des Kaiserpalastes in Peking gehören auch grosse, reich vergoldete Musikinstrumente. Sie sind, nach van Braam's in einer eigenen, prachtvoll gezierten Gallerie neben Pao-ho-tian, dem „Thronsaale der beschützenden Ein-

plötzlich brachen alle Sänger und Instrumentalisten mit voller Kraft los, sogleich fiel der ganze Hof auf's Angesicht und dies wiederholte sich, so oft der Refrain ertönte: „Beugt eure Häupter, alle Bewohner der Erde, beugt eure Häupter vor dem grossen Kien-long!“ Der Kaiser selbst blieb während der Ceremonie unsichtbar. Wem fällt dabei nicht die Erzählung aus Daniel (III. 5) ein?

1) Mitgetheilt von D. August Pfitzmeier. Nach Bitschurin haben eigene Mitglieder der kaiserlichen Academie zu Peking (Han-lin-yuan) das Recht, jederzeit und überall dem Kaiser wie dem geringsten Unterthan Ermahnungen und Verweise zu geben. Die Academie von Peking zählte (wie die französische) ursprünglich 40 Mitglieder, jetzt ist sie zahlreicher besetzt. Sie führt den ominösen Namen „Wald von Pinseln“ (Han-li), weil nämlich diese Gelehrten ihre Schriften nach chinesischer Sitte mit dem Pinsel niederschreiben.

tracht" aufgestellt, eines mit 16 Glocken, eines mit 16 Metallstücken u. s. w., die wohlbekannten Apparate, hier auf prächtigen Piedestalen und Gerüsten. Bei dem Tempel des Himmels (Hoang-kiung-yü) in Peking befindet sich ein eigenes Magazin zur Aufbewahrung der musikalischen Instrumente.[1] Die kaiserlichen Musiker stehen unter der Hofintendanz (Neï-wu-fu), welcher ein eigenes Gebäude neben dem westlichen Blumenthor (Si-hoa-men) des Kaiserpalastes, oder vielmehr der kaiserlichen Palaststadt (der rothen, verbotenen Stadt Tseu-kin-tsching) eingeräumt ist. Man kann sich vorstellen, mit welcher Strenge die Intendanz auf Ordnung sieht. So genau nun aber der kaiserlichen Kapelle und überhaupt ganz China vorgeschrieben ist, was zu thun und was zu lassen sei, dennoch hat sich das himmlische Reich dem Einflusse der Zeit nicht ganz entziehen können, und jener musikliebende Kaiser Kang-hi fasste 1679 sogar den Gedanken, die Musik vollständig zu reformiren. Er hatte durch den Jesuiten Pereira, einen Portugiesen von Geburt, und den Missionär der Propaganda P. Grimaldi einige Kenntniss von europäischer Musik erlangt, und fand daran, gegen die gewöhnliche Ansicht der Chinesen, Geschmack. Er konnte sich besonders über die ihm von P. Pereira bewiesene Fertigkeit, jede gehörte Melodie sogleich in Notenzeichen aufzusetzen und getreu nachzusingen, vor Bewunderung kaum fassen. Er befahl den beiden Geistlichen, die Hauptgrundsätze der Harmonie niederzuschreiben, und das Compendium wurde sofort im Palaste selbst in sehr zierlicher Ausstattung gedruckt. Die Chinesen lernten europäische Melodien ausführen, sie spielten sie in schuldigster Unterthänigkeit notengetreu nach, doch nicht ohne Seufzen; denn es war gegen ihre uralte, herrliche, hochsymbolische Musik doch nur leeres Geklingel. Kurz, Kang-hi sah ein, dass er seine Reform ohne geradezu Schreckensmassregeln zu ergreifen, nicht durchführen könne und stand von dem Unternehmen ab. Aber der Reformirgeist war einmal in ihm geweckt, so machte er sich denn daran, die Instrumentalmusik umzugestalten.[2] Doch nicht ohne in dem darüber erlassenen Edicte zu erklären „die alten Instrumente seien sehr gut, schon so abgebraucht, dass sie nur noch dumpfe Töne hören lassen".[3] Ganz ungenügend aber seien die „Instrumente der vorigen Dynastie", massen damit
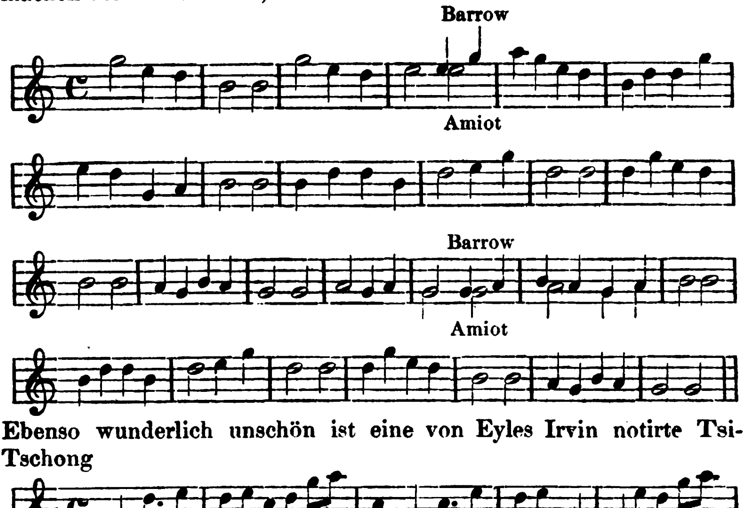
1) Nach Bitschurins Beschreibung.

2) P. du Halde erzählt diese Geschichte im 3. Bande seiner Description de la Chine.
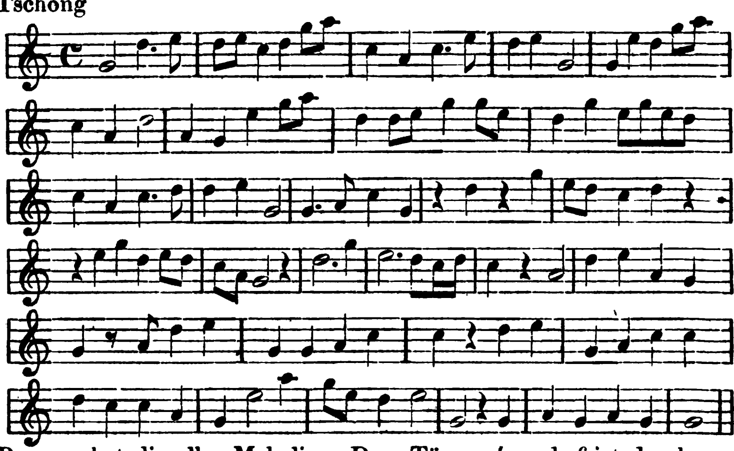
3) Als im Jahre 1673 die unter der mongolischen Dynastie von dem Astronomen Ko-scheou-tsing gesammelten astronomischen Instrumente auf dem kaiserlichen Observatorium Kuan-ssiang-thai zu Peking vor Alter unbrauchbar befunden wurden, bedurfte es eines Befehls der Regierung zur Anschaffung der sechs neuen. (Bitschurin.) Die Analogie des Falles ist immerhin bemerkenswerth, und zeigt, wie in diesem einzig merkwürdigen Reiche alles nach gleicher Schnur und Regel geht.

keinerlei „Feinheit des Ausdrucks und Schönheit des Vortrages" zu erzielen. Hiernach fand sich Kaiser Kang-hi bewogen (wie er ausdrücklich bemerkt: nach reiflicher Ueberlegung mit den Ministern und Anhörung des hohen Rathes), ein unumstössliches Regulativ über die zulässigen und anzuwendenden Instrumente zu erlassen, deren Verzeichniss sofort in's Buch der Gebräuche des Reiches eingetragen wurde. Es sind ihrer fünfundzwanzig, an der Spitze steht, als Nummer eins, eine — Standarte, Hoei genannt, welche aufgepflanzt wird, so lange die Musik dauert. Von den alten Instrumenten wurde das thönerne Hiuen, das hölzerne Tigerthier Ou, das Kin und Che u. s. w. beibehalten, das King verbessert und einige neue, ihm verwandte Instrumente eingeführt, als: das Fang-hiang, an dem, statt der Steine, 16 nach den Lü gestimmte Holzplatten hängen; das Tschung und das ähnliche Kin-Tchung, bestehend aus 16 an einem Gerüste aufgehängten Glöckchen, gleichfalls nach den Lü gestimmt und durch Anschlagen mit einem Holzklöppel zu spielen, und das Yün-lo, ein Gestelle mit 10 kupfernen gestimmten Platten. Unter Kaiser Kang-hi's Reforminstrumenten nehmen die Klapper-, Klingel- und Trommelzeuge überhaupt mehr Raum ein als billig, von den grossen Trommeln (Kou), die zum Theil von riesiger Grösse und auf prächtigen Postamenten aufgestellt sind, bis zur Handtrommel Po-fu und bis herab zu dem Pan, das ganz einfach aus zwei Stöckchen besteht, die man an einander schlägt. Doch findet sich auch eine Oboe, Koan, mit einem Rohrblatte, die Flöten Siao, Ty, Yo, Tsche und die Pansflöte Pai-Siao. Daneben allerlei Trompeten mit dünnem Rohr und trichter- oder kolbenförmigem Schallbecher, eine davon fast wie eine Tabakpfeife rückgebogen u. s. w. Wie es scheint von Persien und Hindostan stammen die in China gebräuchlichen Mandolinen und Guitarren, mit birnförmigem oder auch rundem Corpus und Bunden auf dem Griffbrete, ferner seltsam verkümmerte, langhalsige, mit winzigem, hammerkopfartigem, rein cylindrischem Schallkasten versehene Geigen mit Saiten von Seide, durch welche der Bogen durchgezogen ist. Jene Geigen, Guitarren u. s. w. werden, wie billig, nicht zu den edeln, alten, durch Gesetz und Herkommen geheiligten Instrumenten gerechnet, sondern bilden das musikalische Handwerkszeug herumziehender Musikanten, Sänger u. dgl. Wo man über so mannigfache Instrumente verfügen kann und die Musik auch zu einer Sache der Erheiterung dient, kann es natürlich nicht bei lauter ernsten Hymnen bleiben und so besitzen denn auch sogar die Chinesen lebhaftere, profane Melodien, welche sich zu der oben mitgetheilten Hymne etwa verhalten wie der Volkstanz zum Choral. Während jene Hymnen trostlos monoton und schwerfällig schleppend sind, bewegen sich die Melodien der andern Art in bunteren Figuren, ohne dadurch mehr als einen eigenthümlichen Charakter barocker Hässlichkeit zu erreichen — wie jene von P. Amiot und Barrow fast ganz überein-

stimmend mitgetheilte Melodie, genannt Lieu-ye- kin (welche C. M. von Weber seiner Ouverture zu Turandot zu Grunde legte). Diese Melodie ist auf die alte Scala ohne Quarte und Septime gebaut: Die Bewegung ist auch hier gemässigt: „man dürfe sich beim Musikmachen nicht übereilen“, meinen die Chinesen.
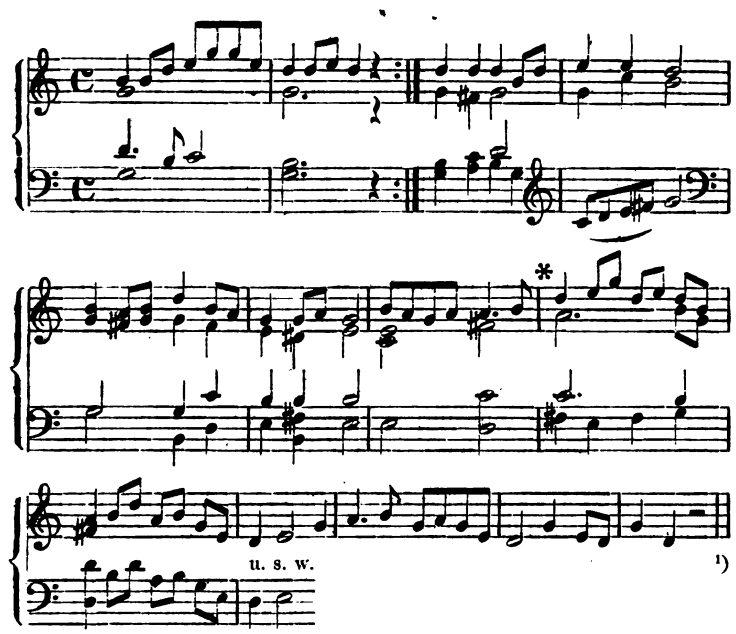


Ebenso wunderlich unschön ist eine von Eyles Irvin notirte Tsi-Tschong
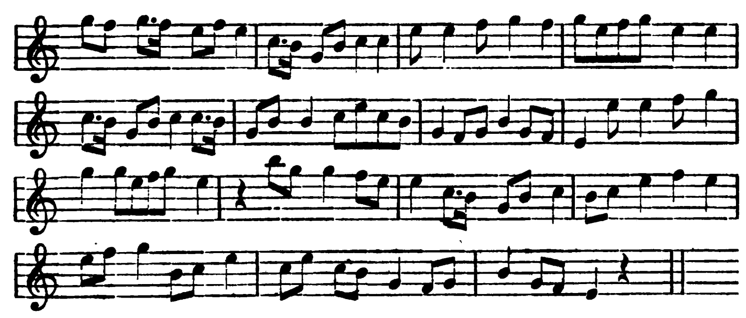


Barrow hat dieselbe Melodie. Den Tönen *h* und *f* ist durchweg ausgewichen.

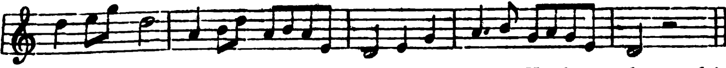
Nachstehende, gleichfalls von Eyles Irvin mitgetheilte Weise, Tsin-fa, lässt sich besser an (etwa wie chinesischen Malern zuweilen ein niedlicher naiver Mädchenkopf glückt), aber sie geräth nur allzubald in das Absonderliche und Fratzenhafte hinein, welches den Familienzug aller chinesischen Melodien bildet. Auch in ihr ist der Quarte und Septime ausgewichen:



Zwischen trocken Verständigem und Monströsem schwankt folgende, von P. du Halde mitgetheilte Melodie, die auch bei Barrow um eine Terz höher, sonst aber völlig übereinstimmend vorkommt. Hier sind wieder die Töne *d* und *a* vermieden.



1) John Barrow, Lord Macartney's Secretair, bringt dieselbe Melodie unter dem Namen Mu-li-chwa — doch mit etwas abweichendem Schlusse, — die letzten Takte von * an haben bei ihm folgende Gestalt:



Diese Variante ist etwas weniger barbarisch, was das Verdienst des ausführenden chinesischen Musikanten sein mag, dem sie Barrow nachschrieb. Der
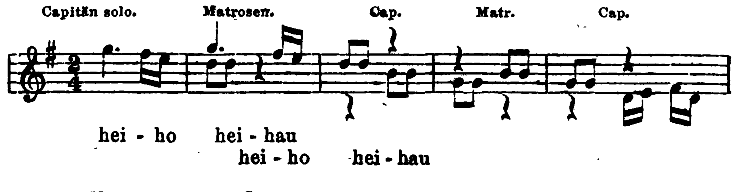
Das Nützliche wissen die Chinesen zu erreichen, das Gesetzmässige, das Wohlanständige und wenn man will: das moralisch Gute. Aber das Schöne hervorzubringen bleibt ihnen versagt. [1]) Wo sie es doch versuchen, kommen nur lächerliche Caricaturen heraus. Indessen wird doch in China so fleissig musizirt, als in irgend einem andern Lande. Bei Hochzeiten, religiösen Festen, Begräbnissen u. s. w. wird Musik gemacht und das chinesische Theater (Sing-Song) kann des Gesanges im Trauer- wie im Lustspiele nicht entbehren. Wo eine Person des Dramas in eine erhöhte Gemüthsstimmung geräth, bei wichtigen Scenenschlüssen u. s. w., tritt jedesmal eine Arie ein, so dass also die Chinesen etwas jener Mischgattung unserer Oper, wo Dialog und Gesangnummern abwechseln, Aehnliches besitzen. Da man im gemeinen Leben spricht und nicht singt, so ist es eine poetische Extravaganz, dass das realistische China solche Darstellungen nicht so gut als „unnatürlich" verbannt, wie in seinen Gemälden der Schatten und die perspectivische Verkleinerung aus Gründen des Verstandes beseitigt werden. Der eigentliche Dialog besteht in den ernsten wie in den komischen Stücken aus einer Art eintönigen Recitativs, das zuweilen um einige Töne steigt oder fällt, um leidenschaftliche oder klagende Accente auszudrücken. Absatzweise unterbricht den Recitirenden eine gellende Musik von Blasinstrumenten, während die Pausen von dem Getöse der Lärmbecken und Pauken ausgefüllt werden. „Freude, Schmerz, Wuth, Verzweiflung, Raserei",
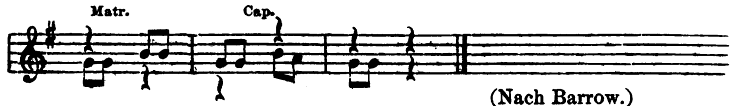
---

Chinese begleitete seinen Gesang mit einer Guitarre. Der Text des Liedes war das Lob der Blume Mu-li:

> Wie lieblich ist dieser Zweig frischer Blumen
> Morgens wurde er mir in das Haus geworfen
> Nicht will ich vor die Thür ihn tragen,
> Ich will halten die frische Blume und glücklich sein —
> Wie angenehm ist dieser Zweig der Muliblume
> Keine übertrifft sie in dem vollen Blumenbeete
> Ich will den Zweig behalten — doch ihn fürchten —
> Denn sehn die Menschen diese Blume, werden sie mich beneiden.

1) Die leidlichste chinesische Melodie ist — der Gesang beim Rudern.





(Nach Barrow.)

Das rhythmische Gleichmaass des Ruderns hat hier offenbar ungemein günstig eingewirkt.

erzählt John Barrow, „sucht man insgesammt auf der chinesischen Bühne durch Gesang auszudrücken „und", setzt er hinzu, „ich gebe nichts darum, ob unsere Liebhaber der italienischen Oper nicht an diesen chinesischen Dramen Aergerniss nähmen, da sie völlig den Eindruck einer verspottenden Parodie unserer modernen Opernbühne machen." Sogar jene Opfer der italienischen Ohrenschwelgerei, die heutzutage glücklicherweise nicht mehr vorkommen und welche noch Goethe in Cimarosa's „Impresario in angustie" zu Rom als Frauenzimmer verkleidet agiren sah und zu loben fand [1]), sind dem chinesischen Theater nicht fremd, wo sie gleichfalls in Frauenzimmerrollen figuriren, weil wirkliche Frauenspersonen nach chinesischen Schicklichkeitsbegriffen die Bühne nicht betreten dürfen. Wenn nun in einem chinesischen Drama z. B. ein von seiner treulosen Gattin im Schlafe durch einen Beilhieb in die Stirne tödtlich verwundeter Mann sofort mit seiner Todeswunde auftritt, sein Schicksal in einer Arie beklagt und endlich zu Boden stürzt und stirbt, so ist das freilich eine sehr starke Mahnung an ähnliche Situationen der italienischen Oper, wie sie schon Benedetto Marcello in seinem teatro alla moda mit dem köstlichsten Humor satyrisirt [2]). Jene chinesische Klytemnästra wird im Verlaufe des Stückes ergriffen, vor die Obrigkeit geführt und verurtheilt, lebendig geschunden zu werden. Nach der Execution tritt auch sie sofort und zwar nackend, in scheusslich treuer Nachahmung des Zustandes, in welchen sie die Strafe versetzt hat, auf die Bühne und singt gleichfalls eine lange Arie voll fürchterlicher Heultöne; es ist, wie Barrow versichert, eine Lieblingsvorstellung des chinesischen Publicums. [3]) Neben Grässlichkeiten dieser Art tauchen wieder ganz kindische Züge auf, die mit der grössten Ernsthaftigkeit hingenommen werden. Soll z. B. dargestellt werden, wie ein General einen Kriegszug in ein fernes Land unternimmt, so besingt er solches in einer Arie, während welcher er nach Knabenweise auf seinem Stocke reitend und eine kurze Peitsche schwenkend einigemal die Bühne umkreist. Dieses China macht wirklich den Eindruck, als sehe man die Cultur anderer Völker im Reflexbilde eines Caricaturspiegels.

Die einmal beliebt gewordenen Melodien scheinen sich in China unveränderlich zu erhalten — es ist immerhin bemerkenswerth, dass keineswegs gleichzeitige Berichterstatter, wie Amiot und Barrow, dieselben Melodien in ganz gleicher Gestalt zu hören bekamen. Das

1) Ital. Reise, Brief vom 31. Juli 1787.

2) Die Sterbearie, welche Edgardo mit dem Dolch im Leibe in Donizetti's Lucia die Lammermore absingt, und womit Moriani alle schönen Seelen hinriss, erinnert auf die bedenklichste Weise an jenen chinesischen Agamemnon.

3) Das gebildete europäische Publicum fände dergleichen freilich zu stark; es verträgt aber doch ein schuldloses Mädchen in Gegenwart ihres Vaters in einem Kessel voll heissen Oels absieden zu sehen — wie in der Schlussscene von Halevy's Juive.

sind nun die vaterländischen Melodien, welche die Chinesen ein für allemal beibehalten. Ob wohl Platon, der einen ähnlichen Stand der Dinge in Aegypten bewundert und preist, hier das gleiche Lob spenden würde? — Die Chinesen finden die europäische Musik detestabel — „unsere Musik“, sagten sie zu Pater Amiot, „dringt durch die Ohren in das Herz und aus dem Herzen in die Seele, das vermag eure Musik nicht!“

Die Nachbarn Chinas, die Bewohner des Inselstaates **Japan**, haben in äusserer Erscheinung, in Lebensweise, Sitte, Industrie und Kunst die grösste Aehnliehkeit mit den Chinesen. Die Cultur Japans ist auch wirklich eine Tochter der chinesischen. Im Jahre 57 n. Chr. sendete der Dairi (König) des damals noch ganz uncultivirten Japan eine Gesandtschaft mit Geschenken an den chinesischen Kaiser, und der so angesponnene Verkehr, so wie chinesische Ansiedelungen brachten die Einrichtungen des älteren China nach Japan. Aber bei den Japanesen tritt an die Stelle der fratzenhaften Gemüthlichkeit des chinesischen Wesens ein gewisser, mehr ernster und gehaltener Ton; und während der Chinese allem Fremden einen eiteln Dünkel entgegensetzt, weiss der Japaner es durch ein stolzes, schroffes Ablehnen fernzuhalten, versteht es aber, wenn er sich in einen Verkehr einlassen muss, sich mit Takt und nicht ohne Würde zu benehmen. Die japanesische Musik kann als eine Schwester der chinesischen gelten. Das „Kin“ haben die Japaner mit den Chinesen gemein, nur ist es bei ihnen ärmer an Saiten und hat in seiner Form etwas Roheres, Primitiveres. Sie nennen es Koto, und unterscheiden die Gattungen Kin-Koto und Jamato-Koto, letzteres ist ein mit nur sechs Saiten bespanntes Bret. Das eigentliche Koto ist ausgebildeter, es hat dreizehn Saiten und einen gewölbten Schallboden. Die Art, es zu spielen, ist dieselbe wie die bei dem chinesischen Kin. Auch das kleine tragbare Orgelwerk Tscheng ist ein Hauptinstrument japanischer Musik, es gleicht völlig dem chinesischen.[1]) In koraischer Mundart heisst dieses Instrument Saing-Hwang. Sonst besitzen sie an Blasinstrumenten eine Menge von Flötengattungen von Holz oder von Bambus, Langflöten und Querflöten (koraisch: Tjö), theils mit vier, theils mit sieben Tonlöchern. Eine kurze Flöte der letztern Art hat ein Mundstück nach Art unserer Oboen. Die Holzflöten sind von zierlicher Arbeit und zu besserer Haltbarkeit stellenweise mit breiten Querbändern aus fest und dicht umwundenen Zwirn umgeben. Ein eigenthümliches Instrument ist eine trompetenartige Oboe mit weitgeöffnetem Schallbecher, sieben Tonlöchern und einem Mundstück von Rohr, welche an die orientalischen Zamar erinnert. Eine Seemuschel wird mit einem kurzen röhrenartigen Mundstücke versehen und dient als rauhtönende Trompete.

---

1) Nur hat es statt des „Gänsehalses“ blos ein kurzes, starkes Mundstück.

Unter den Saiteninstrumenten ist eine Art Laute, Samisen genannt, bemerkenswerth — sie hat einen viereckigen, würfelförmigen Schallkasten, ohne Oeffnungen, einen sehr langen schlanken, unten mit eigenthümlicher, schwanenartiger Biegung an den Schallkasten befestigten Hals, und drei Saiten, welche unten von einem Saitenhalter, oben von Wirbeln festgehalten werden und über einen Steg gespannt sind. Das Instrument wird mit einem spatelförmigen Plektrum gespielt — ein ganz ähnliches, Kokiu genanntes Instrument dagegen mit einem ziemlich plumpen Bogen von Rosshaar, wobei es der mit untergeschlagenen Beinen sitzende Musiker gleich einer Gambe zwischen den Knien hält. Ein der arabisch-europäischen Laute oder Mandoline völlig ähnliches Instrument, Biwa genannt, das einer halbirten Birne oder Feige gleicht, hat vier Saiten, am Halse sechs Bunde zum Greifen der Töne, einen fast rechtwinklig zurückgebogenen Wirbelkasten und am Corpus zwei kleine halbmondförmige Schalllöcher, wie die ähnlichen Instrumente in China. Gespielt wird es mit dem spatelförmigen Plektrum. Samisen, Kokiu und Biwa dienen vorzüglich zur Begleitung des Gesanges. Wenn alle diese Instrumente in ihrer, im Vergleiche zu den Instrumenten der Chinesen, fast etwas reicher zu nennenden Ausbildung dem japanesischen Musikmachen einen mehr kunstwürdigen Anstrich zu geben scheinen, so tritt dagegen das Barbarische in den Trommel-, Klapper-, Klingel- und Schlagzeugen, in denen die Japaner mit den Chinesen wetteifern, hervor. Da gibt es Trommeln jeder Grösse, theils auf Gestellen, theils zum Umhängen, darunter eine ganz eigenthümliche, die völlig die Form einer Sanduhr hat, und liegend von beiden Seiten geschlagen wird [1]), cylinderförmige Pauken, kleine Tambourins, Lärmbecken und Metallteller an Gerüsten aufgehängt, Handlärmbecken mit dem Klöppel zu schlagen, tellerförmige Schallbecken zum Zusammenschlagen, Glocken von ansehnlicher Grösse auf eigenen Glockenstühlen, kleinere Handglocken, einen Apparat mit Schellen zum Schütteln, der ganz unsern Kinderklappern gleicht, kleine Metalldosen, die mit zwei Metallstäbchen gerührt werden, ein Instrument in Gestalt eines an Ketten hängenden Seefisches, Klapperhölzchen an Schnüren gereiht u. s. w. Die Abbildung eines japanischen Chores, in dem Werke Siebold's, zeigt drei Männer und vier Weiber, eine der letztern bläst eine Querflöte, eine andere schlägt eine kleine, auf einem Gestelle vor ihr stehende Sanduhrtrommel, zwei schütteln Schellen — von den Männern schägt einer zwei Klapperhölzer zusammen, die zwei andern pauken auf kleine Sanduhrtrommeln los, die sie in Händen halten.

1) Dieses kleine, bei den Japanesen sehr beliebte Trommelchen ist eben auch ein aus China herübergekommenes Instrument; die Chinesen nennen es Tschang-Kou. Unter diesem Namen als chinesisches Instrument abgebildet in de la Bordes Essai, 1. Bd., Kupfertafel zu Seite 140.

Sonach sind sechs Lärminstrumente gegen die einzige Flöte in Bewegung. Ein anderes Bild, eine Musik am Hofe des Mikado vorstellend, zeigt ein Orchester, das aus einer Querflöte, einer kurzen Pfeife, einer etwas grösseren Langflöte und einem Tscheng zusammengesetzt ist; zu diesen Blasinstrumenten rührt ein hockender Mann eine kleine Sanduhrtrommel, während hinten ein anderer gleichfalls mit untergeschlagenen Beinen sitzender Musikant mit zwei Klöppeln auf das Fell einer ungeheueren, vor ihm auf einem Gestelle liegenden, fassartigen Trommel losschlägt.[1]) Die Musikanten stehen in Japan nicht eben in Achtung, sie gehören zur vorletzten Rangklasse, während die Musik selbst für eine würdige Sache angesehen, im Dienste der Kami, d. i. gewisser göttlicher und halbgöttlicher Wesen, theils weltschöpferischer Genien, theils vergötterter Ahnen, angewendet wird und in diesem Sinne Kamin-Gura, das ist Kami-Musik, oder zusammengezogen Kagura heisst. Am 7. und 10. des Monates ist Kagura, d. i. Musik mit Pantomimen. Bei den grossen Jahresfesten der einzelnen Kamis (gleichsam Heiligenfesten) ertönt in den hellbeleuchteten Kamihallen zum Gebete die Musik des heiligen Chores bis tief in die Nacht hinein, ja oft noch den ganzen folgenden Tag, um dadurch dem Kami, dem himmlischen Geist zu verkünden, wie sehr er auf Erden geehrt und verherrlicht sei. „Festliche Umgänge, Musikchöre, pantomimische Tänze, Maskeraden, theatralische Vorstellungen, Beleuchtungen, Wettrennen, Bogenschiessen, Ringkämpfe, und andere Leibesübungen wechseln mit Heldengesängen, Ablesung abenteuerlicher Geschichten, öffentlichen Lotterien, Mahlzeiten, Trinkgelagen.“[2]) Der Wassergott Midsuno-Kami wird durch gellende Becken- und Trommelschläge geehrt. An den Kamihöfen liebt man es, sich mit Musik und Gesang zu ergötzen, mit Versemachen, und dazwischen mit Schmauss, Wohlleben und Spaziergängen in den oft reizend angelegten, nachtigallenreichen Gärten. Die geheiligten Musikchöre werden vorzüglich von den Frauen der Kamipriester (Kami-nusi, Gotteswirthe, von „Kami“ Gott und „Nusi“ Wirth) im Vereine mit den Priestern und mit Laien ausgeführt. Auch die Schauspiele, welche den Kami zu Ehren aufgeführt werden, entbehren nicht der Musik. Otto von Kotzebue beschreibt in einem seiner Reisebriefe die Aufführung eines Drama zu Nangasaki am Feste des schützenden Stadtgottes Suwa: „Das Stück selbst war eine Liebes- und Heldengeschichte in Versen, durch musikalische Chöre und Tänze unterbrochen — zwei Prinzen stritten um einen Thron und eine Geliebte u. s. w.“ Für ein europäisches Ohr klingt die Musik der Japanesen freilich so wenig erbaulich als die chinesische. Der

1) Diese Bilder sehe man in Ph. Fr. von Siebold's Nippon, archief voor de beschrijving van Japan, Tafel I bis XII. Abth. c.
2) Siebold, Pantheon von Nippon, S. 18.



gedachte Reisende gibt eine humoristische Beschreibung der Musik bei einer grossen Festprozession in Nangasaki: „den prächtigen goldenen Sonnenschirm, der den Zug eröffnete, begleiteten verlarvte Musikanten, die theils auf Flöten bliesen und auf kleinen Trommeln wacker herumschlugen, theils auch ihre lieblichen Stimmen ertönen liessen; es war eine verd— Katzenmusik, die höchstens einem japanischen Götzen gefallen kann.“ [1]) Und an anderer Stelle schreibt er: „wenn ein Kranker eben gestorben ist, so versammeln sich Verwandte und Priester um ihn, singen fürchterliche Lieder und läuten mit Glocken dazu. Trifft es sich vollends unglücklicher Weise, dass die Chinesen eben ihre Götzen in Procession um einen Tempel tragen, so schallen auch Trompeten und Pauken dazwischen und der Teufelslärm ist vollständig.“ Die Darstellung einer eleganten Gesellschaft bei Siebold zeigt, wie die theetrinkenden Herren und Damen dem Grotesktanz eines Gauklers zusehen, zu dem mit einer Laute und einer gewaltigen Trommel Musik gemacht wird — allerdings eine Zusammenstellung, wie sie die ausschweifendste Phantasie nicht toller ersinnen könnte.

Inder.

Neben dem rationalistischen China und dem trocken verständigen Japan erscheint Indien als das Land überschwänglicher Poesie — wenn dort der Verstand Alles und Jedes einfach realistisch und nüchtern auffasst, so malt die ungezügelte Phantasie des Inders die alltäglichsten Dinge in bunten Regenbogenfarben aus. Der Chinese findet in der Musik eine Wissenschaft und ein moralisches Besserungsmittel, dem Inder ist sie eine Sache der Phantasie und der Gegenstand eines schwelgenden Genusses. Die Wissenschaft hat nichts damit zu schaffen, ihre einzige Bestimmung, ist die Einbildungskraft zu erfreuen.

Allerdings besitzen die Inder eine fein ausgebildete Musiklehre, aber es spielt eine magische Wunderwelt hinein, und die Phantasie ergeht sich auch sogar hier in seltsam dichterischen Märchenträumen. Die Musik ist nach den indischen Mythen geradezu göttlichen Ursprungs; Sarasvati, die Gemalin Brahma's, brachte den Menschen das schönste aller Instrumente, die Vina, welche dann an dem halbgöttlichen Nared, dem sogenannten „indischen Gott der Musik“ einen Pfleger fand. Fünf Tonarten (Raga) liess Maheda-Krishna aus seinen fünf Köpfen entspringen, die sechste Tonart schuf seine Gemahlin Parbuti. Dazu schuf Brahma selbst noch dreissig Raginit oder Nebentonarten — personificirt in eben so vielen Nym-

1) Ein Europäer kann über chinesische oder japanische Musik kaum sprechen, ohne in einen humoristischen Ton zu verfallen — ein Meisterstück von Komik darf die Beschreibung eines chinesischen Concertes in Berlioz' soirées d'orchestre heissen.

phen. Die Musik ist zaubergewaltig. Den Ragas Maheda's und Parbuti's gehorchten nicht allein Menschen, sondern auch Thiere und selbst die unbelebte Natur wurde durch sie in Bewegung gesetzt. Gewisse Weisen durfte kein Sänger anstimmen, bei Gefahr in Flammen aufzugehen. Zur Zeit Akbers, heisst es, wurde der Sänger Naik-Gobaul, ob er gleich bis an den Hals im Flusse Djumna stand, vom Feuer verzehrt, als er auf Befehl des Herrschers den zauberkräftigen Raga sang. Eine andere Melodie bewirkte, dass Wolken aufstiegen und Regen herabströmte, eine Sängerin rettete damit Bengalen vor Misswachs und Hungersnoth. [1]) Wieder eine andere Melodie machte die Sonne verschwinden, und verbreitete Finsterniss; Mia-Tu-Sine, ein Sänger Akber's, bewirkte dieses Wunder, der Palast wurde durch seinen Gesang sogleich in tiefes Dunkel gehüllt. So hat also die Musik nach der Anschauung der Hindus, gleich dem Gebete, dem Opfer und der Askese, götterzwingende, magische Wirkungen. Auch Thiere widerstehen ihr nicht, sie beschwichtigt die Wuth der Schlange und zähmt den wilden Elephanten. [2]). Von den vier angenommenen Haupttonsystemen sind zwei von den Göttern selbst angegeben, von Iswara und von dem wohlbekannten Hanuman — die beiden andern stammen von Bharata-Muni (Berat), dem Erfinder der Nataks (d. i. der Dramen mit Musik und Tanz) und von Calinath, einem gottbegeisterten Weisen her. In der Periode Krishna's gab es nicht weniger als 16000 Tonarten, da sich ebenso viele Gopi (Nymphen, Hirtenmädchen von Madura) um die Liebe des als Hirt auf Erden weilenden Gottes bemühten und eine jede, um sein Herz zu rühren, ihren Gesang in einer eigenen Tonart anstimmte. Jones hat eine ganze Folge Ragmalas, gemalter indischer Mythen oder Legenden, aus Hindostan mitgebracht, die in zierlicher, naiver Weise und in einer mädchenhaft schüchternen und anmuthigen Ausführung grösstentheils Scenen aus Krishna's Hirtenleben und seinem Verkehre mit den Gopi darstellen. Hier sieht man auf der einen Darstellung Krishna, kenntlich durch die schwarzblaue Farbe und eine Zackenkrone, heiter scherzend mit einer Zahl jener Hirtenmädchen, die ihn musizirend umgeben. Zwei davon schlagen Castagnetten, eine dritte rührt mit der Hand eine Trommel, die in Gestalt und Behandlungsweise völlig einer fässchenartigen altägyptischen Trommel gleicht, eine vierte bläst eine Art Schalmei, deren obere Hälfte schlangenartig eingebogen ist.

---

1) W. Ouseley, Orient. collect. I. S. 74.

2) Dass die Schlangenbeschwörer in Hindostan sich einer Art Flöte, oder auch wohl eines Saiteninstruments bedienen, ist bekannt. Strabo, XV. 1. 42 berichtet, dass die Indier gefangene Elephanten mit Gesang und Paukenschlägen (μελισμῷ τινι καὶ τυμπανισμῷ) zähmten. Dasselbe erwähnt Martianus Capella de nupt. Mercurii et philolog. IX: Elephantos indicos organica permulsos detineri voce compertum.

Ein anderes, äusserst liebliches Bildchen zeigt eine Gopi im freundlichen Verkehr mit Gazellen, welche sich zutraulich um sie drängen, sie trägt eine Vina, und es sieht aus, als habe ihr Saitenspiel die zierlichen Geschöpfe herbeigelockt. Die ganze Serie von Bildchen ist eine schöne Illustration zu der gepriesenen, Krishna's Hirtenleben schildernden dramatischen Idylle, der Gitagowinda.[1])

Auch die Erfindung des Schauspiels wird von den Hindostanern in die mythische Zeit verlegt; der schon vorhin erwähnte Erfinder Bharata, genannt Muni, fasste, sagen sie, Schauspiele in eine Sammlung von Sutra zusammen und führte sie vor den Göttern selbst in Tänzen auf. Brahma selbst hatte die Vorschriften dafür aus den Veda zusammengestellt und theilte sie dem Bharata-Muni mit. Jene erste Darstellung vor den Göttern hatte die Geschichte Vishnu's, die Gattinwahl der Lakschmi zum Gegenstande, und bestand in pantomimischen Tänzen, die in Indra's Himmel durch die Gandharven und Apsarasen (die den Indra umgebenden Genien der Musik und des Tanzes) ausgeführt wurden.[2]) Eine andere Mythe lässt das „Sangita", das ist aus Musik, Gesang und Tanz zusammengesetzte Darstellungen von Krishna und den ihn umgebenden Hirtenmädchen ausgehen.[3])

Es ist bemerkenswerth, dass der hindostanische Götterkreis, oder eigentlich der Himmelsgott Indra an den vorhin erwähnten Gandharven eine ihn umgebende Schar von Sängern und Musikern besitzt, und sonach die Tonkunst von der hindostanischen Mythe in den Himmel selbst versetzt wird. Im Rigveda (I. 2. 44) wird noch von einem einzelnen Gandharba gesprochen, der kein Sänger, sondern ein muthiger Kampfgenosse Indra's ist, wenn dieser auszieht, die bösen Geister und den Einhüller Vritra zu bekämpfen. In den grossen Epen (im Mahabharata III. 159. Vers 11656) erscheinen schon Gandharven in der Mehrzahl. Ursprünglich, nach Lassen, Symbole des Sonnengottes und kraft dessen auf Sonnenrossen reitend[4]), nach Duncker, an die Stelle der nach der ältern Mythe, um den Kämpfer Indra wehenden, die einhüllenden Wolken vertreibenden Winde getreten[5]), wurden sie in nicht bekannter Zeit und aus nicht bekannt gewordener Veranlassung, jedenfalls vor Abfassung der grossen Epen, zu Musikern und Sängern des Gottes. Nach der Brahmanischen Theogonie schuf Brahma, nachdem er dreitausend Billionen und vierhundert Millionen Jahre im Brahma-Ei gelegen, es dann durch die Kraft seines Gedankens in zwei

1) Nachbildungen in Dalberg's Uebersetzung von W. Jones' Schrift über indische Musik.

2) Lassen, ind. Alterthumskunde, 2. Band. S 502.

3) Lassen, ind. Alterthumskunde 2. Bd. S. 504.

4) A. a. O. 1. Bd. S. 773.

5) Duncker, Geschichte des Alterthums. 2. Bd. S. 154.

Theile gespalten, aus denen er Himmel und Erde machte, den Manu — Manu schuf seinerseits die zehn grossen Weisen, welche dann die Himmel, die Götter und neben andern guten und bösen Geistern auch die Gandharven und die Apsarasen hervorbrachten. Kraft dieser göttlichen Abstammung könnte man die „lotosäugigen“ Apsarasen, die Musikerinnen und Tänzerinnen Indra's, mit den griechischen Musen vergleichen, wenn sie nicht allzuviel Bajaderenartiges an sich hätten. Galt es, einen frommen Büsser oder Einsiedler in Versuchung zu führen, so übernahm irgend eine reizende Apsarase diese Mission. Dafür verwandelte Wasischta, der bekannte Besitzer der Wunderkuh, bei solcher Gelegenheit die Apsarase Rambha in Stein.

Gandharven und Apsarasen feiern frohe Ereignisse, an denen die Götter Theil nehmen, durch Gesang und Tanz. „Nichts gibt es,“ heisst es im Pantscha-tantram, „was in der Welt selbst Göttern lieber wäre als Gesang: durch den Zauber der Saiten fing Ravana den Siva selbst.“

Als die Dasarathiden geboren wurden, der herrliche Rama, Bharata und Lakshmana: da (heisst es im Ramajana) „sangen lieblich die Gandharven, die Scharen der Apsarasen tanzten, die Pauken der Himmlischen (deva-dundubhayo) tönten, und Blumenregen fiel aus den Lüften. Aber in Ajodjha, der Stadt, feierte zahlloses Volk herrliche Feste, vom frohen Schwarme, von Gauklern, Tänzern und Sängern wimmelten die weiten Strassen; sie ertönten von mannigfachen musikalischen Instrumenten.[1]) Und als der König Dasaratha, mit der schönen Tochter Santa und dem Sohne des Weisen „leuchtend gleich der aufsteigenden Flamme“, in seinen Königssitz einzieht, als die Stadt von Wohlgerüchen dampft, die Strassen mit Wasser besprengt sind, von den Häusern Fahnen wehen und alles Volk sich freut, da „hält der König seinen Einzug in die schöngeschmückte Stadt beim Ton der Muscheltrompeten und Pauken.“[2]) Derlei lautschallende Tonwerkzeuge vor dem Könige zu spielen war Sitte. Strabo erzählt, dass vor den indischen Königen Pauken- und Beckenschläger einhergehen.[3]) Auch Ardschuna wird, als ihm Indra Blitz und Donnerkeil übergibt und Urwasi, die schönste der Apsarasen, sich ihm als Gattin gesellt, von den Göttern und Heiligen mit Muscheltrompeten und Paukenschall begrüsst.[4]) Aus ähnlichen Instrumenten bestand auch die alte indische Kriegsmusik, nach Strabo's Bericht haben die „Archonten des Krieges Pauken- und Beckenschläger beizustellen“[5]), aber auch mit Muscheltrompeten und

---

1) Ramajana, I. 19. V. 10. 11. 12.
2) A. a. O. I. 10. V. 32.
3) *προηγοῦνται δὲ τυμπανισταὶ καὶ κωδωνοφόροι.* Strabo, XV. Cap. I. 55.
4) Bopp, „Ardschuna's Reise“. S. 10.
5) A. a. O. 52. *κωδωνοφόρος.*

mit Doppelpfeifen wurde kriegerische Musik gemacht und wurden Signale gegeben.[1]) Als die Könige von Mien (Ava) und Bengalen im Jahre 1272 n. Chr. gegen den tatarischen Grosskhan Kublai eine grosse Schlacht schlugen, liessen sie zum Angriffe, nach Marco Polo's Erzählung, eine ungeheuere Menge von Kriegsinstrumenten ertönen.[2]) Krieg und Musik spielen in der mythischen Wunderzeit seltsam ineinander. Der Wagenlenker der alten Könige von Hindostan, Suta, war zugleich ihr Barde; er hatte neben seiner Aufgabe das Gespann im Kampfe zu leiten, noch die weitere, das Lob des Königs zu singen und die alten Sagen vorzutragen. Er war gemischter Abkunft, Sohn eines Kschatria und einer Brahmanin. In der Ueberlieferung wurde Suta zu einem concreten historischen Individuum, einem Schüler Vjasas, des Vedasammlers, und selbst Verbreiter der Purana durch sechs Schüler, die er ausbildete.[3])

Ehe sich noch die Arja zu Herren des Landes machten, hatten die alten Ureinwohner Südindiens (nach Caldwell, dem gründlichsten Forscher und Kenner dieser Epoche) Barden, die bei den Festen ihre Lieder sangen, obschon das Volk nicht einmal die Schreibekunst verstand.

In der Zeit, die uns (freilich phantastisch umgedichtet) aus dem Spiegel der alten Epen entgegenleuchtet, war die Musik im Wesentlichen der Musik der ältesten Culturländer, Aegypten, Assyrien, Babylon[4]), China, allem Anscheine nach ähnlich; nur wurde sie einerseits duftiger, poetischer, phantastischer und phantasievoller aufgefasst, andererseits befand sie sich noch sehr merklich auf dem Standpunkte eines naiven Naturalismus. Die Trompete wird im Ramajana geradezu „Çankha" Muschel genannt; und jenes uralterthümlichste Entlocken dumpfer Schmettertöne aus Muscheln, wie die Griechen ihren Tritonen zuschrieben, war also noch im Gebrauche, als Indien schon glänzende Städte, wie Ajodhja, Indraprastha und Hastinapura (das Ilion des Mahabharata) besass. Auch die oft erwähnten Trommeln, mit dem den eben erwähnten, den dumpfen Schall malenden Sanskritworte bezeichnet, sind für diesen Stand der damaligen Musik kennzeichnend. — Es waren theils kleinere, aber doch umgehängt zu tragende Handtrommeln, dergleichen die Himmlischen bei der Geburt der Söhne Dasaratha's zum Tanze schlugen, theils wohl auch grössere Schallwerkzeuge, wie bei jenem festlichen Einzuge. Doch gab es auch schon Saiteninstrumente, selbst schon in den Händen der Himmelsbewohner und halbgöttlichen Nymphen, die Vina ist ja (gleich der griechischen Lyra in

1) Vergl. Cunningham, the Bhilsa Topes. Pl. 13.
2) Marco Polo, II. 42.
3) Lassen, ind. Alterth. 3. Bd. S. 503.
4) Ueber den Verkehr mit Babylon, Assyrien u. s. w. s. Lassen, 1. Band. S. 858.

Hellas) das eigentliche Nationalinstrument, Göttererfindung, Göttergabe, und noch jetzt das Instrument der mahrattischen und bengalischen Brahminen. [1]) Manche noch heut angewendete Instrumente scheinen sich aus sehr alter Zeit erhalten zu haben, so eine „Pambe" genannte Pauke, die blos in den Tempeln Virapatrins, des Sohnes Shivas, angewendet wird.

Als ältestes Denkmal hindostanischer Dicht- und Singekunst ist unter den Vedas (den Büchern der liturgischen Gebete, Anrufungen, Hymnen u. s. w.) der sogenannte Rigveda, d. i. Lob- und Preisveda erhalten, welcher Loblieder und Gebete an die Götter, Kriegsgesänge, Siegeshymnen enthält, und dessen einzelne Gesänge mit den Namen der Priester und Sänger bezeichnet sind, denen sie zugeschrieben werden. Es ist darin nur vom Fünfstromlande und dem Landstriche am Indus als Wohnsitz der Arja die Rede und des nachmals so heilig gehaltenen Stromes Ganga geschieht gar keine Erwähnung. Da nun die Arja vom Gangeslande schon um 1300 v. Chr. Besitz nahmen, so lässt sich auf das hohe Alter dieser Gesänge schliessen. Wir wissen, dass bei Opferfesten grosse Tänze ausgeführt, bei den „Rása" genannten Festen Gesänge zu Ehren Vishnu's angestimmt wurden [2]) und dass die hindostanische Liturgie, wo sie nicht von der Lehre Muhamed's verdrängt wurde, noch heute solche Gesänge vorschreibt. [3]) Wie die Worte der Dichtung sind zuverlässig auch die Singweisen Denkmale einer uralten Zeit. [4])

Die historisch beglaubigte Entstehung der Dramen fällt in die Zeit der buddhistischen Könige und es werden solche Aufführungen schon zur Zeit des Königs Açoka (um 230 v. Chr.) erwähnt. Nach jenem mythischen Bharata-Muni heissen die Sänger noch jetzt in Guzerat „Bharot" bei den Ragaputra „Bhat". Lassen vermuthet daher, dass die ältesten dramatischen Darstellungen gesangweise ausgeführt wurden. [5]) Wirklich besteht das idyllische Spiel „Gitagowinda", worin Krishna's Entzweiung und Versöhnung mit seiner Geliebten Radha geschildert ist, aus Gesängen der Liebenden und eines Chores von Freundinnen, ähnlich dem hohen Liede der Hebräer. Wie in Griechenland das älteste Drama mit den Schicksalen des Dionysos, befasste sich in Indien das Drama ursprünglich

---

1) Nach Plinius hist. nat. IX. 13. und Pausanias VIII. 23. 6 verfertigten die Indier aus den Schalen der Schildkröten auch Lyren.

2) Lassen, ind. Alterthumskunde, 2. Bd. S. 504. 505.

3) Graf Johann Potocky hörte in Astrachan eine Kolonie Hindostaner aus Multan in einem zum Tempel eingerichteten Raume eine Abendhymne an Vishnu singen, und fühlte sich „gewissermassen religiös ergriffen von dem Einklange ihrer Cantilena, welche von Tamtamschlägen begleitet wurde".

4) Möge uns irgend ein kundiger und gewissenhafter Musiker recht bald Proben davon aus Hindostan mitbringen, das uns ja, Dank sei es den Verkehrsmitteln der Neuzeit bedeutend nähergerückt ist.

5) Lassen, 2. Bd. S. 502. 503.

mit Darstellungen aus der Geschichte Wishnu's und Krishna's. Es war ohne Zweifel gleich dem griechischen Drama ein Verein von Poesie, Musik und Tanz, denn für die Vereinigung von Tanz mit Geberden und Worten haben die Hindostaner das Wort „Natja" und „Nataka" heisst soviel als Schauspieler oder auch Schauspiel. Pantomimischen Tanz ohne Worte nennen sie „Nritja", blossen Tanz, der weiter nichts darstellt, „Nritta". Die asketische Lehre der Brahmanen, und die in sich hineinsinnende Versunkenheit der Buddhisten hinderte nicht die Ausbildung dieser heiteren Künste. Noch jetzt sind mythische Dramen in Hindostan gebräuchlich, und es ist ein Gegenstand grosser Heiterkeit, wenn der weise Gott Ganesa mit seinem dicken Wanst und seinem Elephantenkopfe auftritt. Auch dem Gottesdienste der Buddhisten fehlte es nicht an Musik, die alten grossen Höhlentempel (z. B. in Salsette) haben oberhalb des Einganges eine eigene Galerie, in welcher man, nach Lassen, eine Musikgalerie zu erkennen hat, da eine solche bei den Gajnatempeln noch jetzt vorkommt.[1]) Musikinstrumente wurden geschätzt, unter den reichen Geschenken, welche Akabaros der König von Arjake erhielt, befanden sich auch musikalische Instrumente.[2]). Die Dichter pflegten ihren Poesien die Bemerkung beizulegen, in welcher Tonart jede davon vorzutragen sei, wenigstens that solches der berühmte Dichter der Gitagovinda Jajadeva; für die schönste seiner Oden wählte er die Tonart Vasanti.[3])

Als die Griechen mit den Indiern bekannt wurden, fanden sie bei ihnen Musik, als eine Erheiterung für die Könige und deren Hofstaat, in Uebung. Wenn der König jagt, erzählt Curtius, so erlegt er die wilden Thiere mit Pfeilen, während sein Harem dazu Preislieder singt. Dass die Griechen in den festlichen Processionen, wobei unter dem Getöne von Pauken, Zymbeln und Schallbecken die Könige mit grossem Gefolge, in bunten Gewändern und mit Stirnbinden, Krüge und Schalen in Händen, Panther und Löwen mitführend, zum Opfer zogen, einen Dionysoscult erblickten, war ganz natürlich.

In wiefern die jetzige Hindu-Musik, welche in ihrer Art theoretisch und praktisch eine beachtenswerthe Ausbildung zeigt, mit der in alter Zeit gepflegten Kunst Aehnlichkeit hat und in wieweit sie sich aus der früheren einfachen Tonkunst des alten Indien entwickelt hat, dafür fehlen freilich genügende Anhaltspunkte. Man

---

1) Lassen, 2. Bd. S. 1172.

2) Ebendas., 3. Bd. S. 51.

3) Jones, S. 41. Die Bemühungen Sir William Jones, sich diese Melodien zu Jajadeva's Gedichten zu verschaffen, waren vergebens. Die Pandits im Süden verwiesen ihn nach Westen, die westlichen Brahminen nach Norden, und jene von Nepaul und Cashemir erklärten, von keiner alten Musik zu wissen, und verwiesen den eifrigen Forscher wieder auf den Süden als die Heimat Jajadeva's.

darf nicht ausser Acht lassen, dass jene in die frühesten Zeiten der Geschichte zurückgreifende Cultur, durch das Eindringen des Islam, die Eroberungszüge Mahmud des Gazneviden zu Anfang des 11. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, des Thamas Kulichan, das Begründen der Mogulherrschaft u. s. w. ausserordentliche Erschütterungen erlitten. hat. Während China in seiner Abgeschlossenheit noch heute so ziemlich dieselbe Gestalt des Lebens zeigt, wie das China Yaos und Chuns, und selbst das Festsetzen der fremden Mandschu-Dynastie der unerhörten Zähigkeit dieser Gewohnheiten, Sitten, Ceremonien und Künste nichts anhaben konnte, ist das Indien, welches die Heldenkämpfe um die jetzt spurlos verschwundene Prachtstadt Hastinagura sah, in welchem die wundersam phantastischen Pagoden von Tanjore, von Madura, die Höhlenwunder von Ellora entstanden, etwas anders geworden, es wurde das heutige Hindostan, in welchem der Alkoran den Triumph erlebte, dass eine neue Grossstadt den Namen Allahabad (Gottesstadt) erhielt, dass sich zu Delhi, Agra u. s. w. Bauten erhoben, deren Kuppeln und Minarets von den persischen Moscheen herübergeholt sind; dass ein Theil der Bewohner den Islam mit aller fanatischen Vertiefung, die dem Hindu in Religionssachen eigen ist, ergriff. Hindostan bildet gewissermassen den Ueberleitungspunkt zu der Musik der mahomedanischen Völker, und wie es seinen natürlichen Grenzen nach an Persien und Arabien stösst, so hat die Cultur (auch die musikalische) hinüber und herüber in mannigfachen Wechselbeziehungen gewirkt. Der anonyme Autor eines arabischen Buches „Blütenbaum, dessen Kelche die Musiklehre enthalten", bezeichnet, das von ihm erklärte System der Musik für indisch[1]; es stimmt in manchen Beziehungen mit den hindostanischen Schriften überein, aber in andern nicht, und diese sehr zahlreichen fremden Elemente sind (schon nach den aus dem Persischen stammenden Kunstausdrücken), wenn sie der Autor des Blütenbaumes wirklich aus Hindostan herübergeholt hat, dort doch nur eingeführtes oder eingedrungenes mahomedanisch-persisches Gut gewesen. So deutet das geigenartige Rebab, die den arabischen Guitarren (Tanbur) sehr ähnliche Magoudi u. s. w. den Einfluss an, den seinerseits Arabien auf Hindostan geübt. Die Wechselströme der Cultur können erst dann völlig verstanden werden, wenn man sich das Gesetz dieser Fluctuationen, das sich überall und zu allen Zeiten in gleicher Art wiederholt, klar gemacht hat. In Hindostan selbst hält man die echte alte Kunst für verloren. In den nördlichen Gegenden trägt man sich mit der Meinung, es gäbe in den westlichen Districten noch Musiker, welche die ursprüngliche zaubergewaltige Musik besitzen. Dort

1) Villoteau hat in der descr. de l'Egypte, Bd. 14, dieses Buch theils in Uebersetzung, theils auszugsweise mitgetheilt.

aber schreibt man die Existenz solcher Musiker nur noch der Provinz Bengalen zu. [1])

Die indische, insbesondere die Sanskritliteratur zählt eine beträchtliche Anzahl zum Theil sehr alter musikalisch-theoretischer Werke, als: Raga-Derpan (Spiegel der Tonleitern), Sunjit-Derpan (Spiegel der Melodien), Ragarnave (See der Affekte), Sabhavinoda (die Ergötzung der Gesellschaften), das von einem tonkundigen Gelehrten Soma verfasste Buch Ragavibhoda (Lehre von den Tonleitern), die Bücher Narayan [2]), Damodora, Ratnacara, Sangita-narayana, Pariataka u. s. w.

Das Buch Soma oder Ragavibhoda setzt in seinem ersten, dritten und vierten Capitel die Theorie der Töne nach ihrer Eintheilung und Folge, die Scalen nebst ihren Namen und ihren Veränderungen durch die Temperirung. Das zweite Capitel ist dem hindostanischen Hauptinstrumente, der Vina, gewidmet und beschreibt ihre verschiedenen Arten. Das fünfte Capitel fügt als Beispielsammlung eine Anzahl von Melodien hinzu. Das Buch scheint sehr alt, jedoch neuer als das darin öfter citirte Ratnacara des Saruga-Deva, und ist durchweg in der anmuthigen Versart Arya geschrieben. [3]) Auch Narayan behandelt seine Lehre in harmonischen Versen. Die Hindu sind wohl das einzige Volk der Welt, welches Lehrgedichte über die Harmonielehre besitzt, und so den trockensten Gegenstand mit poetischen Blumen überkleidet. [4]) Die Bücher behandeln erst die poetische Rhythmik unter dem Titel „Gâna" (Gesâng), dann die Instrumentalmusik „Vadya" (Saitenspiel) und endlich die dramatische Darstellung „Nritya" (Tanz). Die Vereinigung dieser Künste und die Zusammenstimmung (Harmonie) überhaupt, wird mit dem Worte „Sangita" ausgedrückt. [5])

Der hindostanischen Musik liegen sieben Haupttöne (Swara) zu Grunde, die sich in der Tonleiter (Swara-grama, oder Septaca; — „saptan" sanskritisch: sieben) zu einem Ganzen verbinden. In dem, etwa aus dem 5. Jahrhunderte unserer Zeitrechnung herrührenden berühmten Thierfabelbuche Pantscha-tantram heisst es: „höre die Eintheilung des Gesanges — sieben Töne, und drei Octaven und einundzwanzig Intervalle und neunundvierzig Taktarten — Quantitäten und Zeitmasse drei. Drei Arten gibt es von Pausen, sechs Sangweisen, neun Stimmungen, sechs und zwanzig Färbungen; weiter vierzig Zustände dann. Dieses 185 Zahlen umfas-

1) Ouseley, in seinen Oriental Collections, London 1797.

2) Sir William Jones erhielt es aus Benares.

3) William Jones, „über die Musik der Indier" (übers. v. Dalberg) S. 19. Das Buch Soma wurde vom Obersten Pollier aufgefunden und war selbst den Pandits von Calcutta, von Casi und Cashemir unbekannt gewesen.

4) Im Mittelalter liebte man es, Regeln und Lehren der Musik in Verse zu bringen, Beispiele finden sich bei Guido von Arezzo. Auch bei Johann de Muris u. a. werden die Lehrsätze in lateinischen Versen besungen, doch sind derlei Poetica nur Beigaben.

5) Jones, a. a. O. S. 7.

sende Sangsystem begreift, gut ausgeführt und fehlerlos, sämmtliche Theile des Gesanges.“ 1)

Sieben Töne machen in dreimaliger Wiederholung in drei Octaven richtig einundzwanzig Intervalle aus — sonach bildet bei der indischen Musik die natürliche diatonische Scala und das Octavensystem die Grundlage. Der grosse Ganzton wird in vier Vierteltöne eingetheilt; er kommt auf der ersten, vierten und fünften Stufe des Swaragrama vor. Drei solcher Vierteltöne bilden zusammen einen kleineren Ganzton — er erscheint auf der zweiten und sechsten Stufe. Zwei Vierteltöne geben einen Halbton, welcher wie bei uns, die dritte und siebente Stufe bildet. Diese 22 Vierteltöne oder Struti machen zusammen eine Octave aus — eine Eintheilung bei der kein Intervall rein herauskommen kann, und das Fundament allen Zusammenklanges, die Octave, um einen Halbton zu tief ausfallen müsste (da sie richtig aus 12 Halbtönen oder 24 Vierteltönen besteht, folglich bei 22 Vierteltönen ein Abgang von $^2/_4$ oder $^1/_2$ herauskommt), wenn nicht zum Glücke die unabweislichen Forderungen des Ohres in der Praxis den Fehler der Theorie verbesserten. Die indische Urtonleiter enspricht also im Wesentlichen unserer Durscala, und ihr Grund- und Hauptton ist *A*, genannt Sadrja oder Sarja oder auch Swara, d. i. Ton (vorzugsweise), die übrigen Töne heissen Rishabba, Gandhava, Madhyama, Panchama, Dhaivata und Nishadda, oder in bequemer Abkürzung auf die Anfangssylben reducirt:

Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni,

was beinahe an das Guidonische *ut, re, mi, fa, sol, la* erinnert. Die indische Scala hat demnach folgendes Schema:

Ganzton.	Ganzton.	Halbton.	Ganzton.	Ganzton.	Ganzton.	Halbton.	
Sa —	*ri* —	*ga* —	*ma* —	*pa* —	*dha* —	*ni* —	*sa*
$^1/_4$ | $^1/_4$ | $^1/_4$ | $^1/_4$	$^1/_4$ | $^1/_4$ | $^1/_4$	$^1/_4$ | $^1/_4$	$^1/_4$ | $^1/_4$ | $^1/_4$ | $^1/_4$	$^1/_4$ | $^1/_4$ | $^1/_4$ | $^1/_4$	$^1/_4$ | $^1/_4$ | $^1/_4$	$^1/_4$ | $^1/_4$	
a	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*gis*	*a*
4 Struti.	3 Struti.	2 Struti.	4 Struti.	4 Struti.	3 Struti.	2 Struti.	
Sa	*ri*	*ga*	*ma*	*pa*	*dha*	*ni*	*sa*

Die Töne behalten ihre Namen auch bei der Erhöhung, so dass es bei der halbtönigen Fortschreitung nur die auf die zwei in der diatonischen Scala ohnehin vorkommenden zwei Halbtonschritte (3. zur 4.; 7. zur 8. Stufe) entfallenden Namen nur einmal vorkommen; die anderen dagegen zweimal, z. B. mit *ma* der Ton *d* und *dis* bezeichnet wird u. s. w. Jones, der beste Berichterstatter, braucht diese Benennungen constant für dieselben Töne, *sa* für *a*, *ri* für *h* u. s. w. Sie werden aber anderwärts eben so auf die Scalen von *c* angewendet, also bedeuten sie nicht sowohl bestimmte Töne als vielmehr die Stufen der diatonischen Scala, so dass *sa* so viel heisse als

1) Uebers. von Benfey.

erste Stufe, *ri* so viel als zweite Stufe u. s. w. Die Wiederholung ergibt dieselben Töne in der höheren und zweithöheren Octave, welche zusammen die vom Pantscha-tantram erwähnten 21 Intervalle, die drei aufsteigenden Aschtan (Octaven) ausmachen. Die Stimmung und Stellung der Stege der Vina begreift aber nur die Töne vom grossen *A* chromatisch in Halbtönen bis zum eingestrichenen *h*; also zwei Octaven und einen Ton — das Buch Soma bemerkt dazu, dass sich Vierteltöne auf diesem Instrumente nicht angeben lassen; jedoch könne dieselbe Wirkung durch verschiedene Anwendung der Tonarten hervorgebracht werden.[1])

Die Tonleitern der verschiedenen Tonarten werden theils durch Beginn des Octavenumlaufes von stets anderen Stufen, durch Modification der Intervalle, innerhalb der Scala, mittels Erhöhung oder Vertiefung und zum Theil durch Auslassung und Ueberspringung einzelner Tonstufen hervorgebracht. Wir werden auch in der antiken Musik fünf Formen griechischer Tonarten begegnen, welche Aristides Quintilianus die „allerältesten" nennt, die mit ihren Fortschreitungen in Vierteltönen und dem Ueberspringen einzelner Tonstufen auffallend an verwandte Gebilde indischer Musik mahnen. Wir werden dort sehen, dass diese, von der natürlichen, d. i. richtigen Stufenfolge der Töne so weit abweichenden Tonleitern doch nur durch Verdrehung der natürlichen Scala entstanden sind. Aehnliches gilt augenscheinlich auch von den indischen Tonleitern, wobei es freilich eitle Mühe bleiben würde, in diese sehr verwickelte, phantastisch mit ihrem Stoffe spielende Doctrin Zusammenhang bringen und den Nachweis der Gesetzlichkeit liefern, und darin einen consequent durchgeführten, das fundamentale natürliche Verhältniss der Töne zu einander berücksichtigenden Grundgedanken finden zu wollen. In der Möglichkeit der tausendfachen Toncombinationen verliert sich der überschwängliche Sinn des Orientalen, und ohne das Zufällige von dem Wesentlichen unterscheiden zu können, unfähig aus den concreten Erscheinungen einzelner von einander verschiedener Kunstgebilde, das ihnen gemeinsam zu Grunde liegende allgemeine Gesetz herauszufinden, stellt er ein wunderliches, zum Theil sich selbst widersprechendes Tonsystem und eine Unzahl von Tonarten zusammen. Aus den Büchern Soma und Narayan ist (nach Jones' Bemerkung) zu entnehmen, „dass fast jedes Königreich, ja jede Provinz (in Hindostan) ihren eigenen Styl von Melodien habe, und dieselben, was Namen, Zahl und Zusammensetzung der Tonarten betrifft, sehr von einander abgehen." Da der Ton „Ansa", d. i. der in der Melodie zumeist berührte als Grundton, als Tonika angesehen wird [2]), und in dieser oder jener Melodie zufällig einzelne Töne der Scala gar nicht angewendet erscheinen, so lässt sich die

1) Jones, a. a. O. S. 25.
2) Jones, S. 36 und 37.

seltsame Fassung der indischen Tonarten, wenn sie aus solchen Melodien abstrahirt worden sind, allenfalls erklären. Zwei Melodien haben z. B. dieselbe Ansa, aber in jeder derselben sind andere Töne der Scala unbenutzt, oder sie sind aus denselben Tönen zusammengesetzt, aber jede hat eine andere Ansa, d. h. einen andern hauptsächlich angeschlagenen Ton. Macht man nun diese Zufälligkeiten zu wesentlichen, tonartenbegründenden Unterschieden, und ordnet diese disponibeln Töne nach der Analogie der natürlichen Scala, so liegt schon hierin die Möglichkeit zu zahlreichen Tonarten. So kann es geschehen, dass zehn verschiedene Melodien, die wir z. B. alle als C-dur oder als A-moll ansprechen würden, nach hindostanischer Auffassung zehn verschiedenen Tonarten angehören können. Dazu kommt aber noch, dass in jeder dieser Tonarten gewisse Töne ihre feste Stimmung und unveränderte Gestalt haben, ähnlich den sogenannten stehenden Tönen des griechischen Tetrachordensystems, während andere durch Modificirung in der Stimmung erhöht oder erniedrigt, oder durch Triller oder Grupettos colorirt werden dürfen, gewissermassen den in ihrer Tonhöhe veränderlichen beweglichen Tönen im griechischen Tetrachord ähnliche, oder der Unterscheidung zwischen einfachen und colorirten Tönen, welche in Gottfrieds von Strassburg Tristan angedeutet wird, wo der Held die Harfe „in festen Grund- und raschen Wechselnoten“ schlägt.

Bei der zahllosen Menge von Tonarten, zu denen durch ein solches Combiniren der Töne der Weg geöffnet ist (denn in der That könnten hier selbst die 16000 Tonarten der Nymphen von Madura verwirklicht werden) und bei dem Umstande, dass ihre Zusammensetzung eines festen, aus dem Naturgesetze der Töne und Toncombinationen entnommenen Grundgedankens entbehrt, ist es begreiflich, wenn aus diesem Reichthum eine praktische Auswahl einiger Tonarten für den Gebrauch vorgenommen wird. So erkennt das Buch Soma (Ragavibhoda) die Möglichkeit an, durch Temperaturwechsel 960 Tonarten zu erhalten, ja, dass durch Gesangmanieren den Tonarten „wie Wellen im See“ ins Unendliche vermehrt werden können [1]), zählt aber nur sechsunddreissig davon ausdrücklich auf, und erklärt auch von diesen nur 23 Tonarten für gut anwendbar. Wie die Zusammenstellung der Tonarten selbst, ist auch die Auswahl der Willkür anheimgestellt. Die den Hindostanern eigene Ausserachtlassung des mathematischen und physikalischen Theiles der Tonlehre rächt sich hier in empfindlicher Weise. Während die Annahme von 36 Tonarten (6 Ragas und 30 Raginis) das Gewöhnliche ist, und im Soma und Narayana vorkommt, werden

1) Da die Vina bewegliche, nur mit Wachs befestigte Stege hat, so können zahllose Unterschiede der Stimmung entstehen, je nachdem der Spieler die Stege auf dem Griffbrete anbringt. Natürlich begründen diese Unterschiede in Wahrheit so wenig wirklich verschiedene Tonarten, als bei uns z. B. die verschiedene Stimmung einzelner Pianoforte es thut.

anderwärts wieder ganz andere Resultate gewonnen, zumal auch die mythologisirende, allegorisirende und poetisirende Phantasie der Hindostaner darin ihr buntes Spiel treibt. Die gewiss merkwürdige Eigenheit so vieler Völker, zwischen den Tönen der Musik und den kosmischen Erscheinungen der Sternenbewegung, mit dem von dieser abhängenden Wechsel der Tage und Nächte, der Jahreszeiten u. s. w. eigenthümliche Beziehungen zu finden, taucht auch bei den Hindostanern auf. Da nun das Jahr der Hindu in sechs „Ritus", von je zwei Monaten eingetheilt wird, so sind jene 6 Ragas zugleich ein Bild der sechs Jahreszeiten und ihre dichterische Phantasie erblickt in dem Charakter der einzelnen Ragas hier die Ermattung und müde Abspannung, welche die tropische Gluthitze der drei heissen Zeiten hervorruft, dort die aufathmende Erquickung, beim Eintreten des ersten Regens. Die Empfindung für diesen Wechsel der ganzen Naturstimmung ist in dem Hindostaner ganz besonders lebhaft, da er von ihr, gleich der Natur, in welcher er selbst pflanzenhaft lebt und webt, auf das Innigste durchdrungen und in seinem somatischen und psychischen Befinden gestimmt wird. „Mit bewunderungswürdiger Wahrheit", sagt A. v. Humboldt, „ist in dem Gedichte vom Wolkenboten (Meghaduta) die Freude geschildert, mit welcher nach langer tropischer Dürre die erste Erscheinung eines aufsteigenden Gewölkes als Anzeige der nahen Regenzeit begrüsst wird." [1]) Es ist also begreiflich, wenn diese Anschauung auch auf Töne und Tonarten übertragen wird, und wenn auch die Freude über die kommende Blütenzeit, wie die Trauer über ihr Welken und Schwinden gewissen eigenen Tonweisen zugewiesen wurden. Diese Anschauung wird so consequent festgehalten, dass es, nach Jones' Erzählung, für sehr unschicklich und unpassend gelten würde, gewisse Weisen zu anderer Tageszeit zu spielen, als für deren Eigenheit und Charakter sie passend befunden worden sind. [2]) Da nun aber die ganze Natur göttlich belebt ist (freilich aber von ziemlich physiognomielosen Göttern und Geistern), so sind die sechs Ragas zugleich sechs Genien, die recht eigentlich Götter der Tonarten heissen können. Ihre zugleich nach der Folge der sechs Jahreszeiten geordneten Namen sind: Bhairava, Malava, Sriraga, Hindola (oder Vasanta), Dipaça und Megha. Jedem davon sind fünf Nymphen vermählt — dies sind nun wieder die dreissig Raginis — und jeder hat acht kleine Söhne (Putras), deren es also zusammen achtundvierzig gibt.

Das System Pavan's nahm statt sechs vielmehr sieben Tonarten an, augenscheinlich nach den sieben Tönen der diatonischen Scala und vielleicht nach den bekannten astronomischen Beziehungen der Siebenzahl. Zu diesem Haupt- und Urtonarten kamen noch fünf

1) Kosmos, 2. Bd., S. 40.
2) Jones, a. a. O. S. 16.

andere, nach den fünf Haupttheilen des Tages: Morgen, Mittag, Abend (Trisandhya), Vor- und Nachmittag. So entstanden zwölf Tonarten, gerade so viel, als wir nach den zwölf Halbtönen der Scala haben. Dagegen nahm Kallinatha 90 Tonarten an, und gesellte jedem Tonartengenius sechs Nymphen. Damit nicht zufrieden, verlobte Ferat jeden der 48 Putras noch mit einer Nymphe (Farja). Die sechs Tonartengötter, mit ihren 30 Gemahlinnen, 48 Söhnen und 48 Schwiegertöchtern bilden zusammen eine stattliche Familie von 132 Köpfen, d. h. von eben so vielen Tonleitern [1]). Der Stammbaum der Götterfamilie, wie er im Buche Narajan vorkommt, umfasst folgende göttliche und halbgöttliche Wesen: Bhairava, den Genius der Monate Aswin und Kortie und der Jahreszeit Sarad, welche mit dem Eintritte des Vollmondes in der Herbstnachtgleiche beginnt — ihm sind die Nymphen Varati, Medhiamadi, Bhairavi, Saindhavi und Bengali vermählt — dem Sriraga, dem Genius der kühlen Zeit (Hemanta) gesellen sich die Nymphen Malavasri, Maravi, Dhanyasi, Vasanti und Asaveri; dem Malava, dem Genius der Thauzeit (Sisira) die Nymphen: Todi, Gaudi, Gonstaizi, Susthavati und Caccubra. Hindola, der Genius des Frühlings (Vasanta) oder der Blumenzeit (Pushpasamaya) hat zu Gattinnen die Nymphen Ramasri, Desaeshí, Lelita, Velawali und Pantamanjari — Dipaça, der Genius der heissen Zeit (Crishna) dagegen die Nymphen Desi, Cambodi, Netta, Cadari und Carnati; Megha, der Genius der Regenzeit (Varscha) endlich die Nymphen Tacca, Mellari, Gurjari, Bupati und Desaeri. An alle diese wohlklingenden Namen knüpfen sich Tonleitern, die zum Theil viel weniger wohlklingend sind — lückenhaft, voll veränderlicher Töne, welche der Sänger nach Geschmack und Einsicht zu modificiren die Freiheit hat. Diese veränderlichen und die Lücken ausgelassener Töne sind so zahlreich, dass das Buch Ragavibhoda keine einzige vollständige feste Siebentonreihe ausweisst und in dem Narayan nur die Tonarten Saindhavi, Vasanti, Todi, Desi, Carnati und Megha eine Ausnahme machen, wovon die erste mit der sogenannten phrygischen, Todi mit der dorischen, Carmati und Desi mit der mixolydischen und Megha mit der lydischen Tonart der mittelalterlichen Kirchentöne übereinkommt, Vasanti unserer A-dur-Tonleiter gleicht, während Desaeshí das diatonische Hexachord c—a umfasst, Bildungen aber, wie Dipaça (nach dem Soma H, d E F g A), Gostaizi (A H, c, D E, g), Velavali (f, g A c D) und andere ähnliche höchst seltsam und eigen genannt werden müssen.[2])

Die beträchtlichen Abweichungen zwei so wichtiger Werke wie das Ragavibhoda und das Narayan (so bedeutend, dass keine einzige

---

1) Jones, a. a. O. S. 38.

2) Das ausführliche Diagramm sehe man bei Jones. Hier genüge als

der gleichbenannten Tonarten in ihnen zusammenstimmt) lassen übrigens erkennen, dass diese Zusammenstellungen durch keinen festen Grundsatz geregelt sind. Beinahe die seltsamste Eigenthümlichkeit sind jene lückenhaften Scalen. Auch ist für die Auslassungen kein leitender Gedanke zu finden, während die chinesische, auch lückenhafte ältere Scala wenigstens in der Beseitigung zwei bestimmter Töne Consequenz zeigt.

Glücklicherweise bewährt sich aber auch hier der Vers des römischen Dichters, dass die Natur, man mag sie noch so entschieden verjagen wollen (naturam furca expellas), am Ende dennoch gegen alle Verschrobenheit siegreich ihr gutes Recht zu behaupten weiss.

So wie die römischen Rechtsgelehrten von einem natürlichen Rechte sprechen „quod natura omnia animalia docuit“ so könnte man sagen: die diatonische Scala sei diejenige, welche die Natur alle Völker gelehrt hat. Sir William Jones erzählt: „nachdem ich mir lange vergebne Mühe gegeben hatte, den Unterschied der indischen Scala von der unsrigen aufzufinden, so ersuchte ich einen deutschen Tonkünstler von vieler Fähigkeit, einen indischen Lautenspieler, der ein aufnotirtes Volkslied auf die Liebe Krishna's und Radha's spielte, mit der Violine zu begleiten. Der deutsche Virtuos versicherte mir, dass die Scala völlig die unserige sei. Auch erfuhr ich später durch Herrn Shore, dass, wenn man einem indischen Sänger den Klavierton [1]) angibt, und er sich in denselben versetzt, die indische aufsteigende Tonreihe von sieben Noten eine grosse oder Major-Terz, wie die unsrige habe.“

Die von Bird und Ouseley gesammelten Melodien entsprechen mit Ausnahme einer, welche etwas haltlos zwischen a-moll und c-dur, und einer andern, die zwischen g-dur und e-moll schwankt [2]), ganz entschieden unserer Dur- oder Molltonart. Die Mehrzahl der Melodien gehört der Durtonart an, gegen 28 dergleichen Durmelodien kommen nur vier Melodien in Moll vor — in einigen ist aber sogar ein mit wohlerwogener Absicht, nach Art eines Alternativs, eintretendes, gegen die harte Tonart wirksam contrastirendes, Minore angebracht. [3]) Am häufigsten ist g-dur verwendet, zunächst c-dur; d-dur und a-dur

---

Probe die Zusammenstellung des Bhairava mit seinen Nebentönen; die kleinen Buchstaben bezeichnen die veränderlichen Töne:

	nach dem Buchstaben Raghavibada.	nach dem Buche Narayan.
Bhairava	F g A H c D E	F G A H c D E
Varati	A H c d E F G	A H C D e F G
Medhiamadi	D E * g A * c	G A * C D E F
Bhairavi	A h c D E f g	a * C D * F G
Saindhavi	A h * D E f *	E F G A H C D (phrygisch)
Bengali	a H c D E F g	A H c D E F G

1) Das heisst: dem Hindostaner eine bestimmte Tonart z. B. c-dur anschlägt.

2) Nr. 12 und 24 bei Dalberg.

3) A. a. O. Nr. 20 und 25, Seite 18 und 22.

dagegen f-dur ein einziges Mal. Die Molltonarten sind durch c-, d- und a-moll vertreten. [1])

Aus einer persischen, durch den berühmten Orientalisten Tychsen übersetzten Schrift über indische Musik [2]) ergibt sich zweifellos, dass der indischen Musiklehre auch die in der griechischen Musik, wie in den Kirchentönen des christlichen Ritualgesanges so wichtigen Octavengattungen, im Sinne von Tonarten aufgefasst, nicht fremd sind. Für die Sanskritnamen *sa*, *ri*, u. s. w. werden hier zur Bezeichnung der Töne, die (auch von Ouseley erwähnten) persischen Benennungen angewendet, denen sich unter den Ueberschriften „Karedsch (der erste Ton, das ist *Sa*) als Grundton mit sieben Veränderungen" sieben Diagramme mit beigeschriebenen Namen, Autermende, Renkhebi u. s. w. anschliessen, welche sieben Octavenumläufe darstellen; von *A* bis *a*, von *H* bis *h*, von *Cis* bis *cis* u. s. w. Jede dieser Scalen kann aufsteigend (ardeh, gerade, recht) oder absteigend (averdeh, umgekehrt) angewendet werden. Eben so erscheint der Ton Medhem (*Ma*) und Kendhar (*Ga*) als Haupt- und Grundton, jeder mit sieben Veränderungen — Unterschiede, die eigentlich illusorisch sind, da genau dieselben Tonfolgen schon in den Octavengattungen des Karedsch vorkommen.

Diese Scalen, welche für die praktische, naturgemässe Musik ungleich wichtiger sind, als die ganze poetische Mythologie des Soma und Narayana, setzen die indischen Musiker in den Besitz von Mitteln, Melodien von sehr verschiedenem Charakter zu schaffen, und ohne die Unterscheidung zwischen der Moll- und Durscala, wie sie die Grundlage unserer Musik bildet, zu machen, oder auch nur zu kennen, dennoch beim Zusammensetzen von Melodien etwas dieser Unterscheidung ganz Analoges praktisch anzuwenden. Kommt dazu noch die Einmischung der den Hindostanern wohlbekannten Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne um einen Halbton, so ist es erklärlich, dass die indischen Musiker mit ihrem natürlichen Sinne und Talent für Musik in ihren Melodien musikalische Gebilde hinstellen, die der europäische Musiker seinem ausgebildeten Tonsystem entsprungen glauben muss, und dass der auf theoretischem Gebiete so grosse Unterschied zwischen europäischer und hindostanischer Musik auf praktischem Gebiete, wie sich Jones überzeugte, eigentlich beinahe verschwindet. [3])

---

1) Aus g-dur gehen 11, aus c-dur 7, aus d-dur 5, aus a-dur 3 Melodien — aus c-moll 2, aus f-dur, d-moll, g-moll und a-moll je 1 Melodie.

2) Sie kam von England aus in den Besitz Dalbergs, der sie Tychsen zur Prüfung und Verdolmetschung übergab und Tychsen's Uebersetzung sodann veröffentlichte.

3) Kiesewetter („über die Musik der neueren Griechen", S. 32) spricht sich über diesen Punkt treffend aus: „überhaupt kann ich mich schon lange des Gedankens nicht erwehren, dass die ausübende Musik verschiedener älterer und neuerer asiatischer Völker ein ganz anderes Ding gewesen sein, oder noch sein

Haben die Sammler, wie man voraussetzen muss, richtig notirt, so bewegt sich die musikalische Praxis der Hindostaner vorzüglich in einfachen Kreuz- und *B*-Tonarten, wie wir sagen würden. Indessen meint Ouseley doch: „Die Ragnis sind schwer in unser Notensystem zu übertragen, weil letzterem die passenden Zeichen mangeln, um die vielen fast unmerklichen Nuancen von Erhöhungen und Vertiefungen, Verstärkung und Abschwächung der Stimme bei dem Vortrage anzudeuten.“ Die 22 Struti oder der Vierteltöne sind also doch keine blosse Spitzfindigkeit der Theorie. Sie werden sogar, gleich den Tonarten, als eine Art von Nymphen personifizirt. So heissen z. B. die vier Nymphen des Tones Panchama (oder *Pa*) Malini, Chapala, Lola und Servaretna, der Ton *Dha* besitzt die Nymphe Santa mit ihren Schwestern u. s. w. Wird der letzte Ton von *Pa* (*fis*) nach *Dha* (*e*) hinübergezogen, d. h. stimmt man *Dha* um einen Viertelton tiefer, so dass es mit dem höchsten Viertelton des *Pa* (genannt Servaretna) identisch wird, so heisst das in der blumenreichen, poetisirenden Sprache der indischen Musiker „man habe Servaretna in die Sippschaft Santas und ihrer Schwestern eingeführt.“
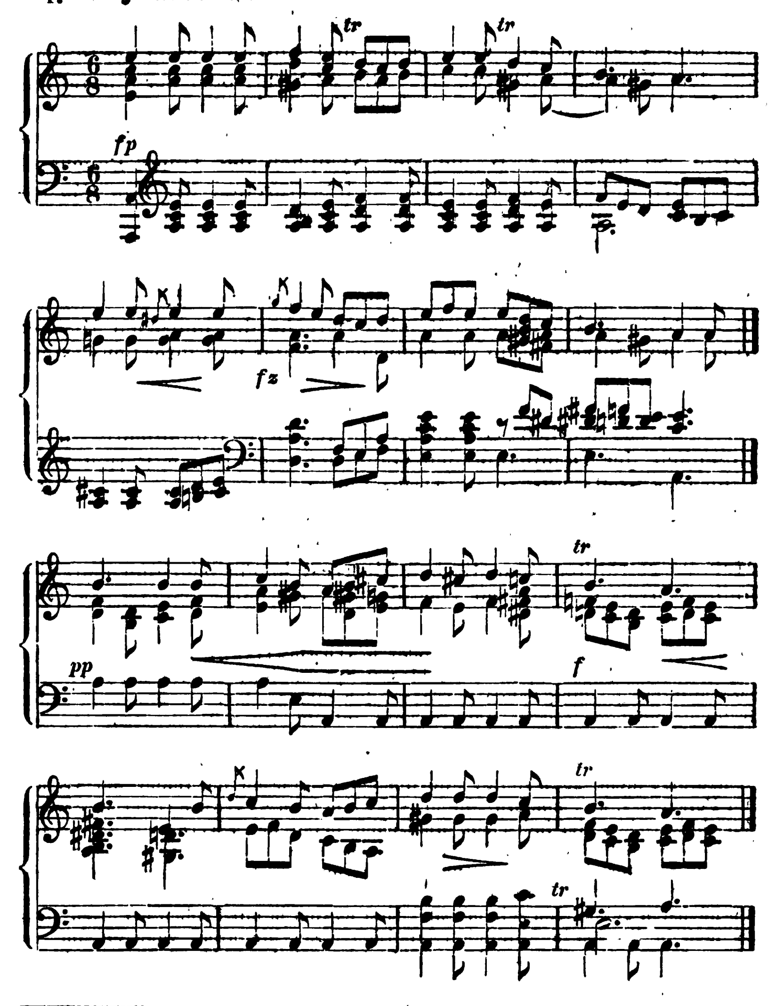
Auffallend ist in den von den englischen Sammlern aufnotirten Melodien das deutliche Gefühl für die gewählte Grundtonart, für die Eigenheit der Dominante den Gang der melodischen Perioden an gehöriger Stelle mit einem Halbschlusse zu markiren, für die Bedeutung und Schlusskraft der Tonika, für melodischen Zusammenhang im Periodenbau, wie in consequenter Führung eines für die Melodie gewählten thematischen Motives; häufig begegnet man Melodieabsätzen von vier zu vier Takten, oft auch scheidet sich eine

---

müsse, als jene metaphysische oder mathematische Musik ihrer Philosophen, deren Theorien, ein Werk blosser Speculation, sich von der Praxis immer entfernt gehalten haben mussten. Ich meine, dass wir immer in einem Irrthume befangen waren, wenn wir aus aufgefundenen Traktaten der Systematiker jener Völker, auf die Beschaffenheit der Kunst bei diesen geschlossen haben, und nun diese selbst zu kennen glauben; ich glaube, dass man demzufolge nicht sagen sollte: „die Musik der Chinesen, der Indier, der Araber, der Perser u. s. w.“, sondern „die musikalischen Systeme (oder Mysterien) der chinesischen, der indischen, arabischen, persischen Philosophen“. Vielleicht, dass es in der Musik der alten Griechen eben auch nicht anders gewesen, und dass unter deren Commentatoren derjenige, der sie der unsrigen (mit Ausnahme etwa des Contrapunktes) am meisten annähert, der Wahrheit noch am nächsten gekommen sein möchte; lässt es sich ja mit Proben erweisen, dass es auch in Europa im Mittelalter, und lange Zeit hindurch, zugleich eine gar nicht zu verachtende populäre und eine gelehrte Musik gegeben habe; jene kannte, übte und liebte schon lange die (nachmals irrig so genannten) neuen Ton- und Taktarten, während die andern die vermeintlich von den Hellenen geerbten „alten Tonarten“ lehrte und verfocht, sich in den Spitzfindigkeiten der Mensuralberechnungen und Proportionen begrub, und zu praktischer Vollkommenheit erst dann gedieh, als sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts sich zu jener demotischen Musik herabgelassen und diese in sich aufgenommen hatte.

Melodie völlig liedmässig in einen ersten und zweiten Theil, oder dreitheilig, mit erstem, zweitem und drittem (dem ersten analogen) Theil, was nachstehende Proben bewähren mögen: [1])
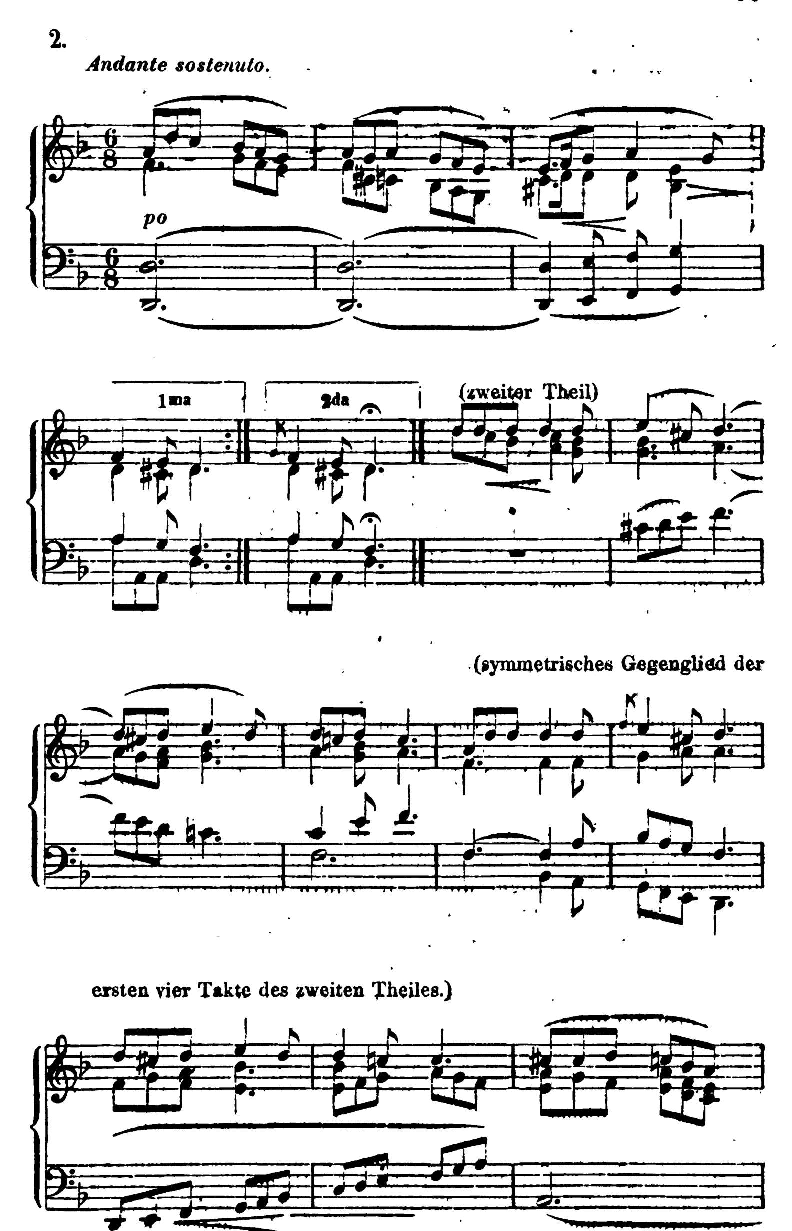
1. *Allegretto moderato.*
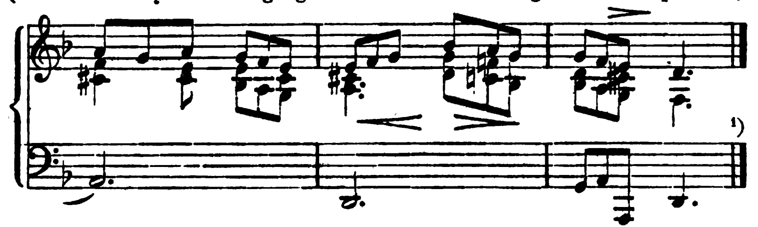


1) Ich habe die Harmonisirung beigefügt, um den der europäischen Tonkunst verwandten Charakter auffallender zu machen und die merkwürdige Schönheit der Melodien besser hervorzuheben. Wer die Sache im Originale haben will, singe oder spiele die Oberstimme allein.

2.

Andante sostenuto.



(dritter Theil: symmetr. Gegenglied des 1. Theiles u zugleich Schlussperiode.)



Der ganz angemessene Gebrauch zufälliger Hilfs- und durchgehender Noten in der Melodie mit den entsprechenden Erhöhungen und Erniedrigungen ist ebenfalls ein sehr beachtenswerther Beweis des angeborenen Tonsinnes der Hindostaner. Sie selbst unterscheiden in der Tonleiter und in der Melodie drei Haupttöne: die Graha, die Nyasa und die Ansa. Im Narayan heisst es: „Graha steht im Anfange des Gesanges, aber Nyasa am Ende. Die Ansa gibt der Melodie ihre Eigenschaft, sie wird am meisten gebraucht, und wie einem Herrscher dienen ihr die übrigen Töne."

Und in dem Gedichte Magha kommen die Verse vor: „vor dem erhabenen, im Kriege rüstigen Helden stehen die anderen Könige unterwürfig da, wie vor der Ansa die anderen Noten." Die characteristische Note jeder Tonart, „welche" nach dem Ausdrucke eines Commentators des Narajan „die Raga (Tonart) ankündigt und vergewissert, heisst Vadi, aus ihr entspringen Graha und Nyasa." Jones vergleicht Ansa, Graha und Nyasa geradezu mit Grundton, Terz und Quinte — aber augenscheinlich nicht richtig.[2])

Die hindostanische Melopöie kennt ausserdem eine Menge im Einzelnen anzuwendender Manieren und Verzierungen, die in der Tonschrift durch beigeschriebene Worte ersichtlich gemacht werden, als: Istaud, langsam, ro, schnell, Jumbaum, Triller, kashedz, gezogen u. s. w. — sogar unser all' ottava findet seine Analogie in den Ausdrücken tip und kopauli. Die Theorie scheidet die Melodiegattungen in vier Klassen: in Rektah, Terana, Tuppa und Ragni. Bird sagt in seiner Vorrede zu den von ihm gesammelten Originalmelodien: „die Rektah sind wegen ihrer leichten, fliessenden Weise die beliebteste Gattung und musikalisch die regelmässigste.

1) Auf die grosse Verwandtschaft der Melodie Nr. 1 mit den Bajaderentänzen in Spohrs Jessonda hinzudeuten, dürfte kaum nöthig sein. Die absichtlich der Spohr'schen Manier nachgebildete Harmonisirung trägt übrigens dazu das Ihre bei. Wahrhaft schön und innig empfunden, so wie durch einen bewunderswürdig regelmässigen Bau ausgezeichnet ist die zweite Melodie in D-moll.

2) So lange die musikalischen Traktate der Hindostaner, wie bisher, uns nur in unvollständigen und obendrein sehr verworrenen Auszügen, wie bei Jones, vorliegen, und wir über keine reicheren Quellen unserer Kenntniss gebieten, als es bisher der Fall war, muss dieser Punkt, wie vieles Andere, einstweilen im Dunkel bleiben.
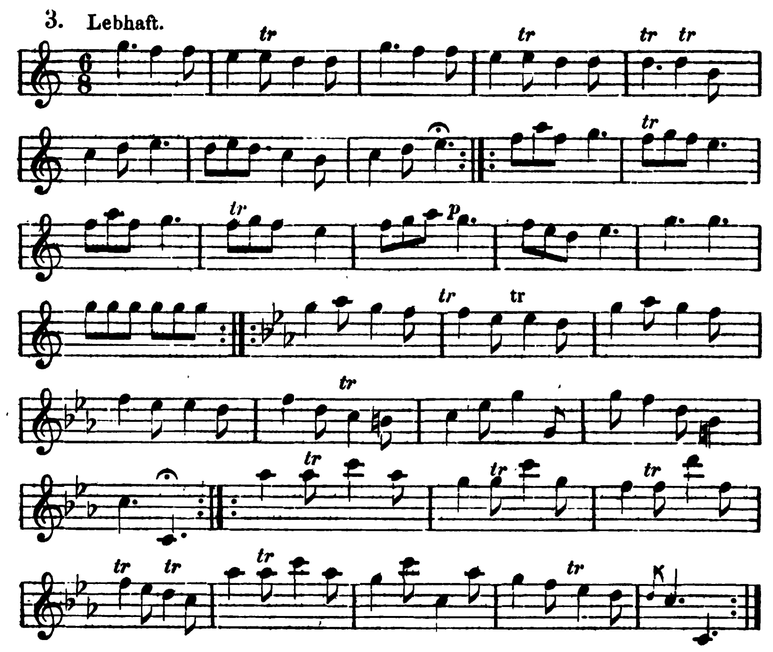
Die Teranah werden von den Rohillas gesungen, und zwar nur von Männern; sie sind an Styl und Vortragsweise jenen ähnlich. Die Ragni sind an sich selbst so sinn- und regellos, dass es beinahe unmöglich ist, sie in ein bei uns Európäern übliches Zeit- und Tonmass zu bringen, nur ein Eingeborener von Hindostan vermag sie vorzutragen — sie scheinen in der That blos Eingebungen einer durch Liebe oder andere Leidenschaften erhöhten Phantasie zu sein und können folglich ohne gleich tiefes Mitgefühl weder richtig gesungen noch empfunden werden.“ [1])

Affectvolles Wesen beherrscht überhaupt den Vortrag indischer Musik, welche ja nach der Auffassung der Hindu die Aufgabe hat, das Gemüth anzuregen. Ja, das Wort Raga bedeutet nicht blos Tonart, sondern auch Affect, Leidenschaft; denn die Hindostaner finden in jeder ihrer Tonarten ein gewisses Pathos, den Ausdruck eines bestimmten Affectes. — „Die Tonkünstler“, sagt ein Sanskritvers, „wissen, dass *Sa* die Hauptnote ist und nebst dem gemilderten *Pa* dem Ausdrucke edler Liebe und Tapferkeit dient.“ Ouseley sagt, das Zeitmaass der Ragni sei meist unterbrochen und unregelmässig, ihre Modulation wild und mannichfach. Und Bird versichert, es habe ihn keine geringe Mühe gekostet, die von ihm gesammelten Lieder in ein regelmässiges Zeitmaass zu bringen, welches der indischen Musik überhaupt sehr mangelt. Ein angeborenes natürliches Gefühl für Rhythmus, das sich auch in der indischen Poesie bewährt, verhütet allerdings, dass die Melodik der Hindostaner nicht in regellosen Tongängen herumtaumelt, aber andererseits reisst sie ihr lebhafter Sinn, ihre leicht erregbare Gemüthsart aus dem geregelten Gange eines streng gemessenen Taktes in eine Vortragsweise hinein, die sich in freiem Schalten und Walten mit den rhythmischen Qualitäten, in Dehnungen und Beschleunigungen gefällt. Vollkommen regelmässig sind nach Bird die Lieder von Calcutta und Rohilcund. Wenn Verse gesungen werden, so wird der Rhythmus der Musik durch das Versmass bestimmt.

Die hindostanische Musik ist nicht frei von Zügen, welche sie als eine wildgewachsene Blüte erkennen lassen, aber es findet sich in ihr doch, was der übrigen asiatischen Musik fast völlig mangelt: Sinn für Wohlklang und Schönheit. Die der Poesie so nahe verwandte Tonkunst konnte bei dem Volke, das Dichterwerke, wie die Sakuntala, Gitagovinda u. s. w. geschaffen hat, unmöglich so in kläglicher Phantasielosigkeit und barokker Hässlichkeit verholzen, wie bei den Chinesen, noch in die schreckende Wildheit der arabischen Musik ausschweifen. Richard Johnson, ein Freund und Kenner indischer Musik schreibt ihr einen eigenthümlich rührenden Charakter zu, der besonders beim langsamen Vortrage hervortritt. „Viele Volksgesänge der Hindu“, sagt Ouseley, „haben die schöne elegisch-

1) Die Erklärung der Tuppah bleibt der Sammmler schuldig.
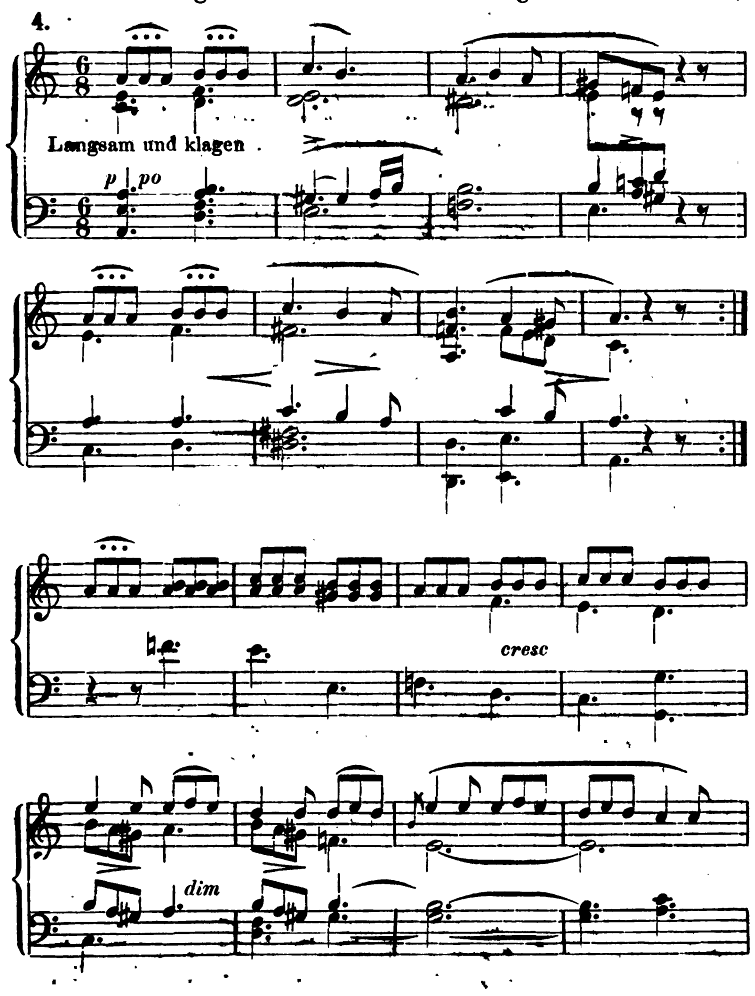
klagende Simplicität der schottischen und irischen Melodien, manche einen unbeschreiblich zarten und anmuthsvollen Ton, andere einen wildphantastischen, originellen Gang.“ Aus manchem dieser Lieder tönt eine schwärmerische, weiche Träumerei, zuweilen erklingen sie aber auch im Tone einer harmlosen Heiterkeit und fast muthwilligen Lustigkeit. Die meisten haben einen eigenen Zug zarter Naivetät, der ihnen etwas sehr Liebenswürdiges gibt — wäre der Vergleich nicht gar zu kühn, so könnte man sagen, „sie seien so anmuthig, schüchtern, harmlos und zierlich, wie Gazellen.“ Passender wäre es jedenfalls, sie gewissen indischen Malereien zu vergleichen, auf denen sich, vorzüglich in der Darstellung von Mädchengestalten derselbe knospenhaft unentwickelte Schönheitssinn und dieselbe fast graziöse Schüchternheit der Zeichnung auf liebenswürdige Weise zeigt. Gegen bis zum Scherzhaften frohsinnige Melodien, wie nachstehende Tuppah:



tragen andere wieder den Ausdruck tiefer Melancholie; wie die sogenannte Djungel-Tuppah[1]), in welcher (musikalisch) besonders der

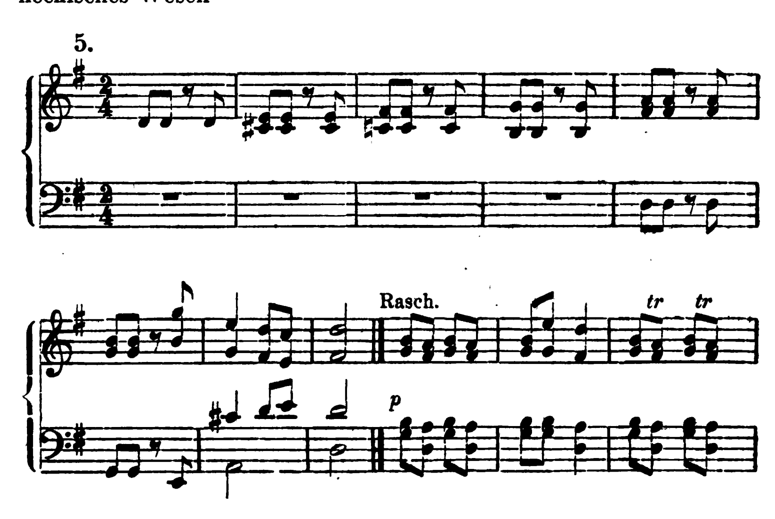
1) Hier, wie in allen folgenden Proben indischer Melodik ist die Harmonisirung von mir beigefügt. Sie ist ein Beweis, wie sehr diese Melodien im Sinne europäischer Musik erfunden sind, da sie eine reiche harmonische Behandlung nicht nur gestatten, sondern beinahe verlangen. Eine Bear-

durch die siebente und sechste Tonstufe der Mollscala motivirte übermässige Secundenschritt im vierten Takt merkwürdig ist; und welche (ästhetisch) etwa den poetischen Eindruck einer „Mondnacht am Ganges“ macht, wenn sich die Wipfel der Palmen dem eintönig fortrauschenden heiligen Strome träumerisch zuneigen.
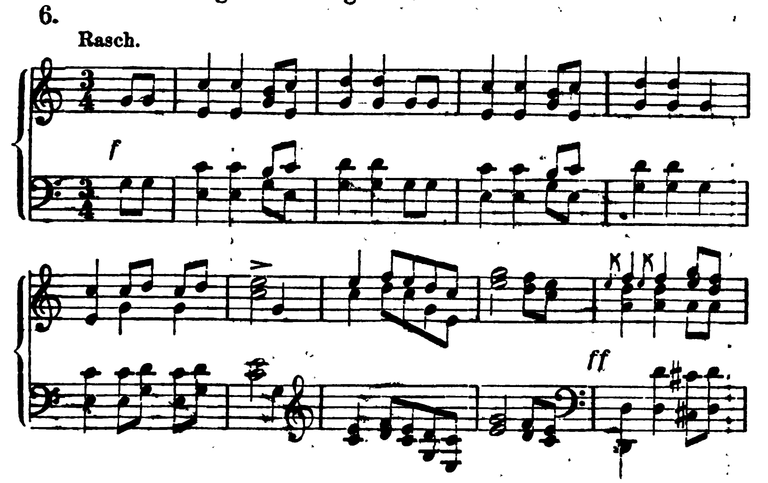


beitung dieser Melodien erschien zu London unter dem Titel: Indian melodie, arranged for the voice and Pianoforte in songs duettos and glees by C. E. Horns. Thibaut (Reinheit der Tonkunst 3. Aufl. S. 91) tadelt sie als „galant und seicht“. Ich habe sie nicht gesehen.
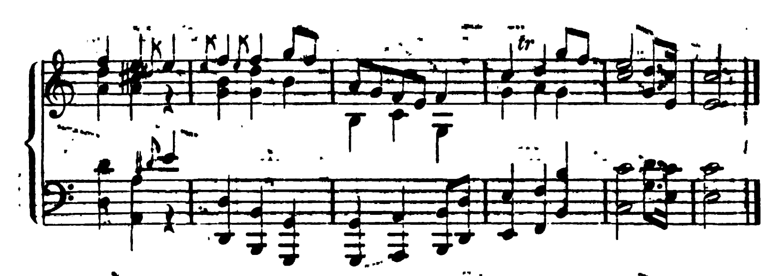
Wieder andere Melodien haben ein wohlgemuthes, munteres und neckisches Wesen



Derber noch in folgender rüstigen Rektah:

6.





und beinahe zu dem Taumel einer Tarantella gesteigert, in dem Minoresätzchen einer anderen Rektah:

7.
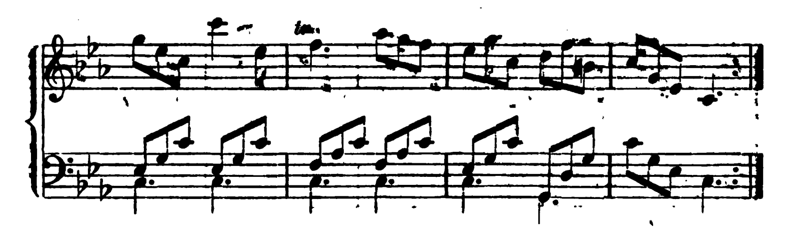
f

tr

1ma

2da

tr



Andere Melodien zeichnen sich durch innigen, ruhigen Ausdruck edler Empfindung aus:

8.

p

f

tr
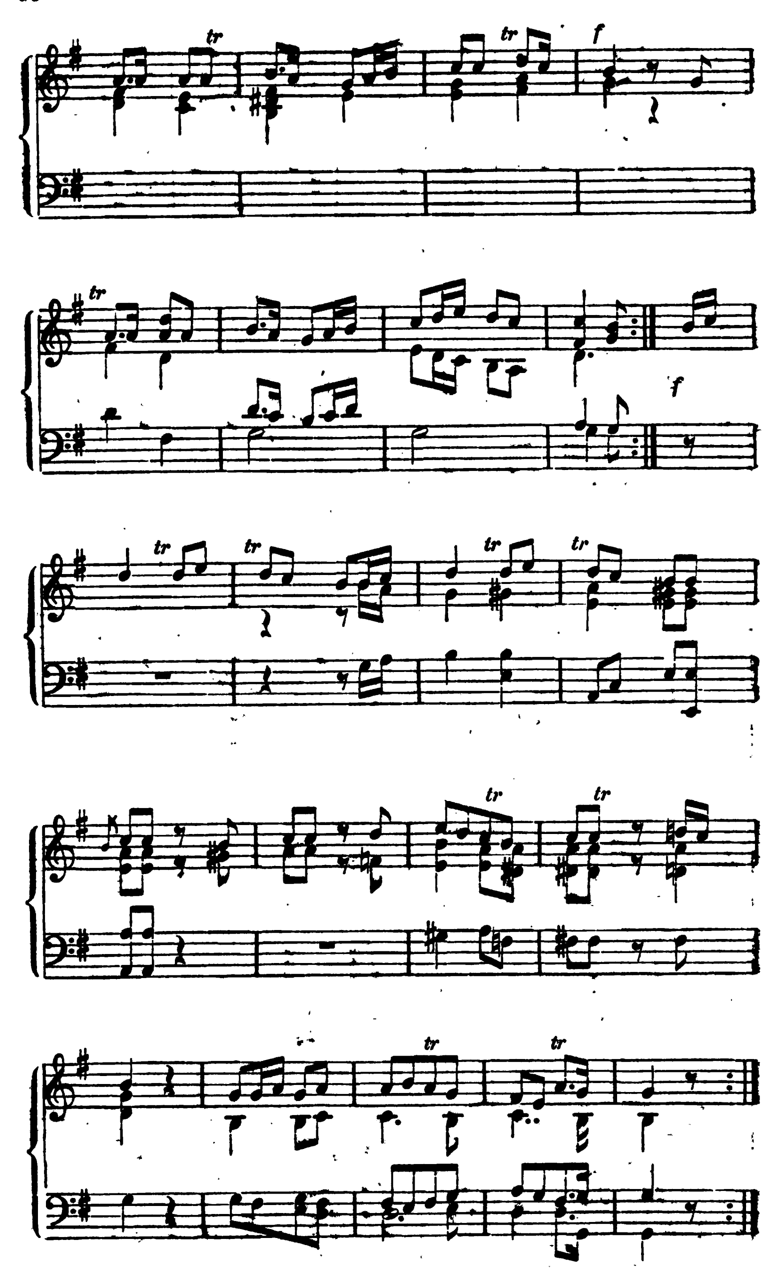
tr

p

tr

1ma

2da
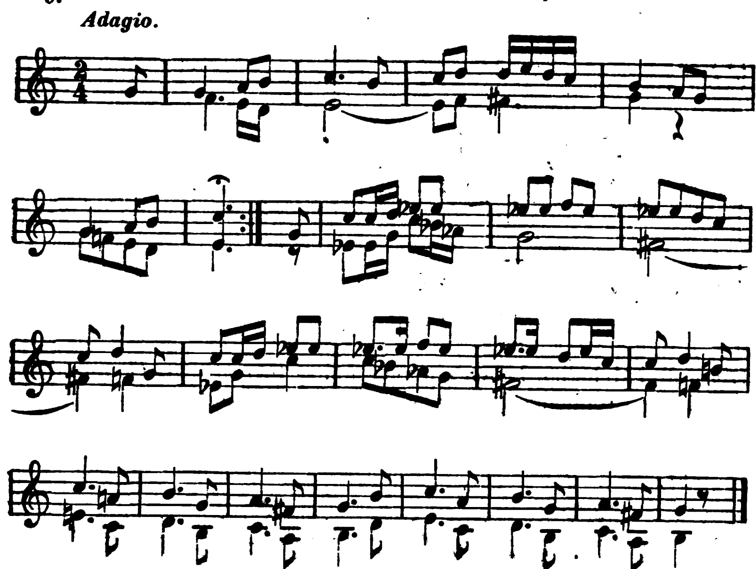

tr
f
tr
tr
tr
f
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr



Terana.

9.
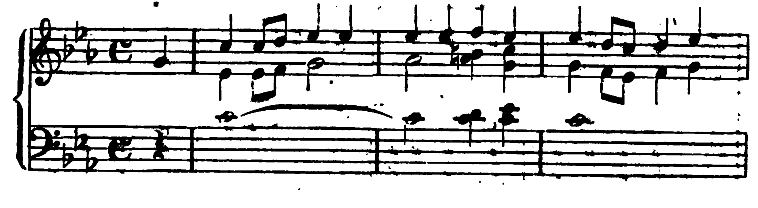
Adagio.

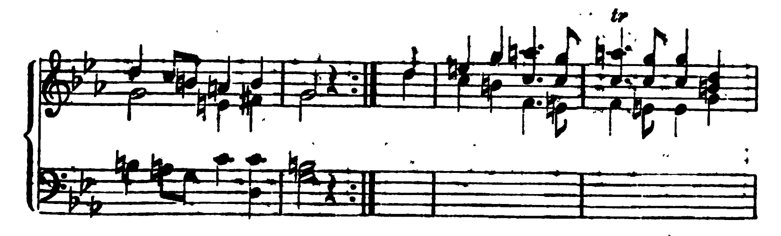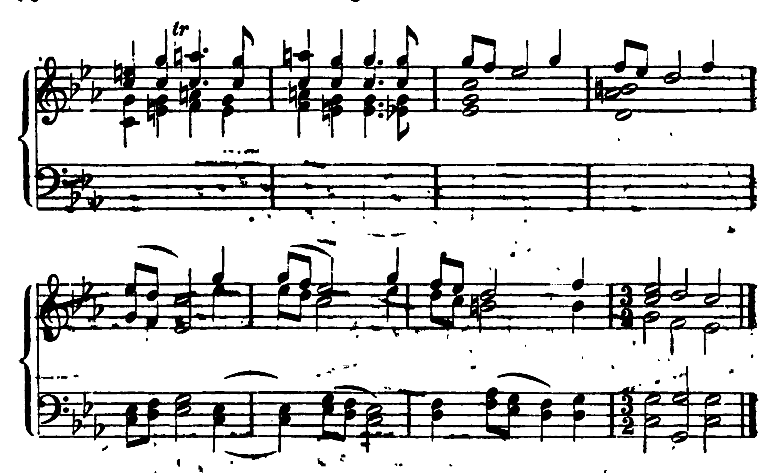


Rektah.

10.

Andante.
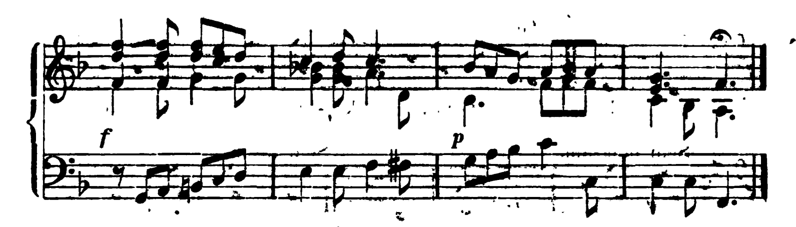




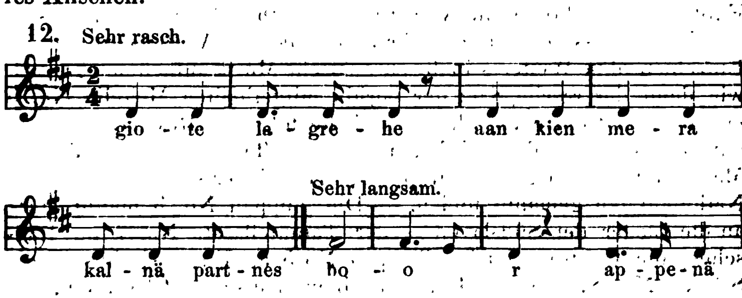


Diese drei Melodien haben ein verwandtes thematisches Grundmotiv. Kindliche Fröhlichkeit, etwa wie die Fröhlichkeit tanzender junger Mädchen, spricht aus folgender Rektah:

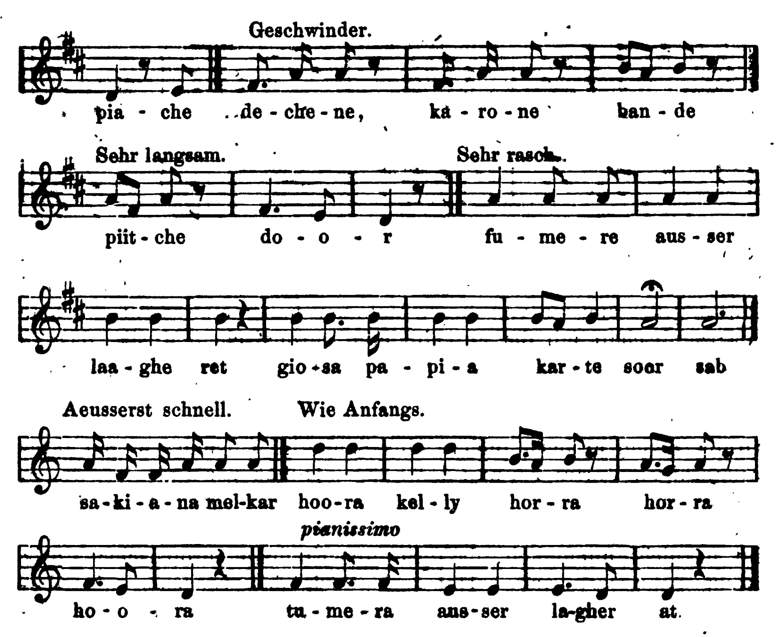
11.



Strenge rhythmische Regelmässigkeit und eine symmetrische Wiederholung der Takte zeichnet dieses Lied besonders aus. Gang und Haltung der meisten von diesen Melodien haben eine so entschiedene Verwandtschaft mit der ausgebildeten europäischen Musik, dass es in der That der Versicherung Bird's bedarf, er habe sich beim Sammeln streng an ihren Originalcharakter gehalten.[1] Da sie vom Sammler den Produktionen indischer Virtuosen entnommen sind (unter denen er insbesondere eine Sängerin, Chanan, wegen ihres anmuthigen Vortrages, und den Sänger Dilkuk von Calcutta, wegen seines ausdrucksvollen Gesanges preist), da folglich keine Probe dafür vorliegt, es seien wirklich alterthümliche Singweisen, so ist es nicht unmöglich, dass sie vom Einflusse europäischer Musik nicht ganz frei sind. Hat sich doch das Liedchen „Marlborough" nicht allein bei den Arabern (nach ihrer Weise merkwürdig genug umgestaltet) eingebürgert, sondern hat auch unverkennbar einem in Kairo gebräuchlichen Brautliede zum Vorbilde gedient. Ein wirklich alterthümliches, von Jones mitgetheiltes Frühlingslied auf Krishna hat mit seinem regellosen rhapsodischen Gange, seiner hastigen, zuweilen plötzlich in langgedehnten Tönen anhaltenden Bewegung einen ganz anderen Charakter und ein viel fremdartigeres Ansehen.



1) Er giebt diese Versicherung in der Vorrede seines Sammelwerkes, dessen Titel lautet: „the oriental miscellany being a collection of the most favourite Airs of Hindostan, by W. Hamilton Bird. Calcutta, printed by J. Cooper 1789." Richard Johnson fand indessen wenigstens in der Rhythmik einzelne Abweichungen oder Accomodationen, mit denen sich Bird aus der Verlegenheit geholfen hatte.
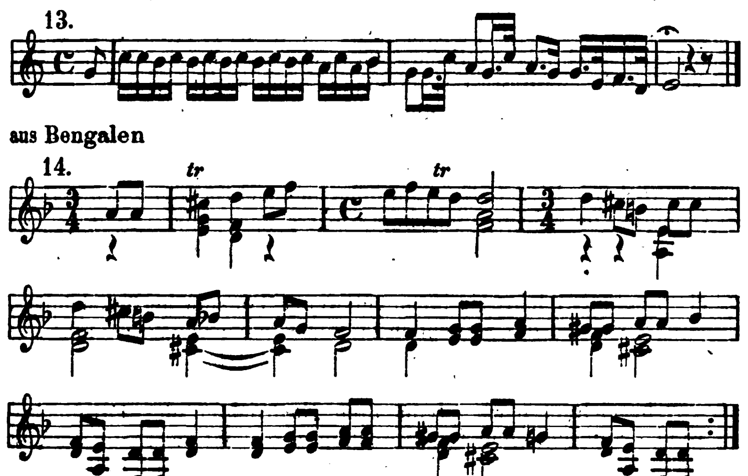


Das klingt beinahe wie Ritualgesang und hat in seinem declamatorischen Gange, in seinem seltsam aufgeregten Wesen und in den sich senkenden Schlüssen, bei denen man völlig den frommen Hindu sein Haupt neigen sieht, etwas Feierliches, Erbauliches und dabei heiss Fanatisches, gerade wie die Frömmigkeit des indischen Büssers selbst ist. Es macht wesentlich den Eindruck des Seltsamen, Exotischen, während die von Bird mitgetheilten Melodien uns so anheimeln, dass man sie mit sehr unbedeutenden Verbesserungen im Einzelnen ohne Weiteres in die europäische Musik aufnehmen könnte, wie denn der rasche Satz der vorhin mitgetheilten Melodie No. 5 fast wie ein Contretanz klingt, und die folgende Rektha, wie man ohnehin bemerkt haben wird, ein strammes Trompeterstück abgäbe. Man könnte sich sogar an europäische Volkslieder sehr verschiedener Nationalitäten gemahnt finden. — Die Tuppah No. 3 mahnt stark an die Lieder der Südslaven — der Tarantellasatz No. 7 an Italisches, die Contretanzartige Tuppah No 5 an Französisches — die Stücke No. 8, 9 und 11 haben einen deutschen Charakter, das Stück No. 10 könnte an schottische Liedweisen erinnern u. s. w. Und das ist gar nicht ohne Bedeutung, wenn wir unserer arischen Abstammung gedenken.

In Indien selbst zeigen die Volkslieder bei Verwandtschaft in den Grundzügen doch nach den verschiedenen Landes- und Stammeseigenthümlichkeiten der einzelnen Landstriche auch einen man-

nichfach modificirten Charakter, wie man aus folgender Nebeneinanderstellung eines malabarischen und eines bengalischen Liedes entnehmen mag:

von Malabar (aus Fra Paolinos Reise nach Ostindien S. 368)



Diese und ähnliche Melodien werden vom Lehrer dem Schüler beim Musikunterrichte als ein künstlerisches Besitzthum zur eigenen Benutzung übergeben und nach der Weise naiv betriebener Kunst ähnlicher Culturgrade, wie sie Hindostan noch heute zeigt, beruht die Kunstübung wesentlich auf blosser Tradition und gedächtnissmässiger Aufbewahrung des Ueberlieferten. Indessen besitzen die Hindostaner, wenn auch keine ausgebildete Notenschrift, so doch und zwar schon seit alter Zeit die Uebung, Melodien in Buchstaben aufzuschreiben: fünf Töne der Scala werden durch die den Namen der betreffenden Töne entsprechenden Consonanten, die zwei andern durch die kurzen Vocale a und i bezeichnet. Die Anwendung langer Vocale verdoppelt den Werth der Note, die übrigen Andeutungen geschehen theils durch allerlei Kreislinien, Ellipsen u. s. w. theils durch beigeschriebene Worte über die Art der Vortragsmanier.[1]) Das letzte Capitel des Soma enthält durchaus mit Buchstaben notirte Melodien. Es ist also im Wesentlichen ganz dasselbe Prinzip der Tonschrift, wie bei den Griechen, denen auch die Buchstaben ihres Alphabets als Vorstellungszeichen für Töne dienen mussten. Den Schluss einer jeden Periode bezeichnen die Hindostaner, sinnig genug, durch eine beigesetzte Lotosblume. Sehr auffallend darf es

1) Fétis (resum. phil. als Einleitung seiner Biogr. universelle des musiciens) hält diese Tonschrift für die ältest existirende.

heissen, dass die Lotosblume in die Tonschrift der Neugriechen übergegangen ist, wo sie indessen als „Hemiphonion“ und „Hemiphthoron“ eine andere Bedeutung hat. Der Grund dieser Uebereinstimmung zweier Völker, die weit von einander getrennt leben und nie in lebhaftem Wechselverkehre waren, in einem so besonderen Zeichen, ist nicht aufzufinden. Nach Griechenland ist diese Lotosblume sicherlich als exotisches Gewächs verpflanzt, da ihr natürliches Vorbild der Flora Griechenlands nicht angehört.

Von Harmonie haben die Hindostaner keine Idee, und fühlen auch kein Bedürfniss darnach. — Nicht einmal der Begriff der Consonanz und Dissonanz findet sich in ihrer Musiklehre ausdrücklich ausgesprochen. Bird hörte während eines mehrjährigen Aufenthalts in Calcutta von keinem indischen Musiker auch nur eine Terz oder Quinte anschlagen. Ihre ganze Musik strömt in Melodie aus. Die natürlichen harmonischen Grundlagen, welche auf Melodiebildung Einfluss nehmen, lehrt sie ihr angeborener Tonsinn berücksichtigen, ohne dass sie sich des waltenden Gesetzes dabei bewusst sind.

Unter den Musikinstrumenten der Hindostaner steht die Vina obenan, die zuweilen von den Berichterstattern unrichtig als „Lyra“ bezeichnet wird. Jene alten Nachrichten des Plinius und Pausanias von indischen Lyren dürften also wohl auch nur die Vina meinen, da sich auf den Abbildungen nirgends ein der hellenischen Lyra ähnliches Instrument findet; die Notiz, dass die Inder ihre Lyren aus Schildkrötenschalen verfertigen, ist ohne Zweifel nur eine der unvermeidlichen antiken Wiederholungen der Wandermythe von der Lyra des Hermes. Allerdings ist Nareda gleich dem Hermes der Götterbote und Erfinder des Saitenspieles, aber (nach dem Gedichte Magha) beschränkt sich seine Erfindung darauf, dass „als er über die Vina in Betrachtungen vertieft sass, Töne, die ein leichter Windhauch den Saiten entlockte, sein Gehör entzückten — Klänge, die in regelmässigen Tonverhältnissen fortschreitend, immer mehr Schönheit und Abwechslung zeigten.“ [1] Die Vina ist kein harfen- oder lyraartiges Instrument, und gleicht eher der Guitarre oder Laute, da sie mit einem Griffbrette versehen ist. Das Corpus der Vina besteht aus einem cylindrischen Rohre (oft einem Bambusrohre) von etwa 3 Fuss 7 Zoll Länge, das Griffbrett ist $21^6/_8$ englische Zoll lang und zwei Zoll breit. Hier sind 19 Stege, ähnlich dem Stege unserer Geigen hinter einander angebracht. Die zunächst an dem, nach Art eines Schwanenhalses umgebogenen Saitenhalter befestigten,

1) Hiernach hätte Nareda Erfinder der Aeolsharfe werden können. Wenn er über die Vina meditirte und der Wind dem vor ihm liegenden Instrumente Töne entlockte, so kann er (auch der Mythus will seine Consequenz haben) nicht erst davon Anlass zur Erfindung des schon vorhandenen Instrumentes genommen haben, sondern nur zur Ausbildung, indem er etwa jene reich abwechselnden, feinen Tonverhältnisse, die der Zufall hervorgebracht, aufgriff und absichtlich nachahmte.



sind mehr als zollhoch, die anderen nehmen an Höhe etwas ab, bis zu den am anderen Ende des Instruments, den Stimmwirbeln zunächst befindlichen, welche nur 7/8 Zoll Höhe haben, so dass die über die Stege gespannten Saiten in etwas schiefer Fläche ablaufen und die Finger des Spielers nie das Griffbrett unmittelbar berühren. Die Stege aber sind nicht gleich den Bunden unserer Guitarren oder Lauten unbeweglich an das Griffbrett fixirt, sondern werden vom Spieler mit Wachs befestigt, wobei er sich natürlich auf sein Gehör verlassen muss, das jedoch die indischen Musiker selten trügen soll. Die Stege sind in der Intervallfortschreitung chromatisch aufsteigender halber Töne angebracht — nur fehlt in der höheren Octave die drittletzte Stufe. Die sieben Saiten sind von Metall und an eben so viele Schrauben befestigt. Die Stimmung der leeren Saiten ist

1	2	3	4	5	6	7
a	*a*	*d*	*A*	*g*	*cis*	*A*

Von diesen Saiten liegt nur die zweite, dritte, vierte und fünfte auf den Stegen, die erste, sechste und siebente liegen frei daneben. Die sechste und siebente sind Stahlsaiten, die übrigen aber Messingsaiten. Am meisten wird die *d*- und *A*-Saite (die dritte und vierte) benutzt. Das Tonvermögen des Instrumentes reicht, wie bereits bemerkt, von *A* bis eingestrichen *h*, chromatisch aufsteigend, doch fehlt das eingestrichene *g* und *b*. Die indischen Musiker wissen übrigens auch diese Töne durch schärferen Fingerdruck auf ♯*f* und *a* hervorzubringen, wie sie überhaupt feinste Unterschiede der Höhe auf solche Weise bewerkstelligen, obschon das Buch Soma der Vina die Fähigkeit dazu eigentlich abspricht. Die Resonanz des Instrumentes wird durch zwei hohle Kürbisse (Gourds) im Durchmesser von 15 Zoll bewirkt, die am äussersten Ende eine 5 Zoll weite Oeffnung eingeschnitten haben, und an der Rückseite des Bambusrohres ausserhalb der den beiden Enden des Griffbrettes correspondirenden Stellen befestigt sind. Beim Spielen lehnt der knieende Musiker die Vina fest an die linke Schulter, so dass der den Wirbeln benachbarte Resonanzkürbis über dieselbe ragt, während der andere dem Saitenhalter benachbarte das rechte Knie berührt und das Instrument gegen den Körper des Spielers in schräge Lage kömmt. Die zwei vorderen Finger der rechten Hand werden mit einer Art von metallenem Fingerhut versehen, der vorne eine Spitze zum Anschlagen der Saiten hat. Zuweilen werden einzelne Töne auch mit dem kleinen Finger der linken Hand angeschlagen. Der Ton der Vina ist voll und dabei doch zart, die Saiten geben einen hellen, metallischen, sehr angenehmen Klang. Da das Instrument weniger für langsame, getragene, als für rasche, bunte Tonsätze geeignet ist, so werden meist Stücke der letztern Art, zuweilen mit virtuoser Geläufigkeit ausgeführt, wie denn zu

Ende des vorigen Jahrhunderts ein gewisser Djivan-Shah als Virtuose auf der Vina in Hindostan berühmt war. Da die Vina das Lieblingsinstrument der Hindostaner ist, so wird sie oft im orientalischen Geschmacke reich und luxuriös ausgestattet. An einer Vina im Besitze Richard Johnson's waren Bambusrohr und Kürbisse reich mit Blumen und vergoldetem Laubwerk bemalt. Auch ein zweisaitiges Geigeninstrument besitzen die Hindostaner an dem sogenannten Ravanastron, ferner eine Violine Serinda mit drei von Seide gesponnenen Saiten und einem abenteuerlich geformten Schallkasten, der statt der *F*-Löcher an den beiden Seiten sehr grosse Schallöffnungen hat. Sie wird mit einem Bogen allereinfachster Art gespielt und ist in Bengalen heimisch. Das Ravanastron ist vorzüglich das Instrument der Pandarons, einer Art herumziehender Bettelmönche oder Einsiedler.[1]) Eine Art Guitarre heisst Magoudi, sie mahnt in der Form sehr an die, unter dem Namen Tanbur, bei den Arabern gebräuchlichen Instrumente, oder an das verwandte Içitali der Neugriechen. Unter den von Jones mitgetheilten Ragmalas sieht man auf dem einen Bilde einen edeln Mann, angeblich Krishna, auf einer Art von Thron sitzen, vor ihm steht eine Lautenspielerin; sonst bedienen sich aber vorzüglich die Schlangenbeschwörer des Magoudi, um ihre Thiere tanzen zu lassen. Ravanastron und Magoudi gelten nicht für echt indisch, sondern als von den westlichen Völkern, den Arabern und Persern herrührend.[2]) Darauf deutet auch wohl der Umstand, dass die Guitarre besonders bei den, jenen Ländern benachbarten, Sicks Eingang gefunden hat.

Mannichfacher als die Saiteninstrumente sind die Blas- und Schlaginstrumente der Hindostaner. Der Reisende Sonnerat[3]) nennt insbesondere die Trommel Udukai (ein Tempelinstrument), Naguar (eine hölzerne Pauke), Tamtam, eine flache und Dole, eine längliche Trommel. Letztere gleicht sehr den uralten ägyptischen Kriegstrommeln, und gehört daher vermuthlich zu jenen Göttertrommeln, deren die Epen gedenken. Die Tänze der Devadasi oder Bajaderen werden meist von solchen Trommeln, von Vinas und Tamtams, auch wohl von klingelnden Metallinstrumenten mit Schellen und Glöckchen begleitet, wobei die feinen, sinnlich frischen Töne der Vina zusammen mit den orgiastischen, den Rhythmus in wilder Kraft angebenden Schlag- und Klingelinstrumenten seltsam und aufregend ineinanderklingen. Den antiken Crotalen ähnliche Schallbecken heissen Talan. Neben solchen strepitosen Instrumenten dient auch eine Anzahl grösserer und kleinerer Flöten dazu, den Gesang und Tanz der Bajaderen zu begleiten; ihre indischen Namen lauten: Nagassaran, Karna, Otou,

1) Serinda und Ravanastron scheinen nur Varianten desselben Instruments zu sein.

2) Zamminer, die Musik und die musikalischen Instrumente S. 377.

3) Sonnerat, voyage aux Indes orientales, 1782. Tome I. Chap. 9. S. 178.

Bilan, Cojel, Turti (ein schalmeiartiges Instrument), Matalan und Tal, letzteres dient wegen seines helleindringenden Tones den Takt zu markiren.[1]) Die sogenannte Flöte Krishna's heisst Barèe, es ist eine Schnabelflöte mit sieben Tonlöchern, die so leicht anspricht, dass sie, gleich den ähnlichen Instrumenten bei den Südseeinsulanern, mit der Nase geblasen werden kann; kraft dieses Umstandes und ihrer mythischen Beziehung gehört diese Flöte wohl zu den ältesten hindostanischen Instrumenten. Ein seltsames Instrument ist das Tumeri, welches vorzüglich im Dekan gebräuchlich ist. Es besteht aus einer Art Doppelflöte, deren zwei von Bambus verfertigte Röhren aus einem hohlen Kürbis (Gourd) oder einer Cuddo-Nuss hervorragen, an welchem, gleichsam als Windlade dienenden Apparat, oben ein Mundstück zum Anblasen angebracht ist. Merkwürdig darf es heissen, dass auf einem aus dem 15. Jahrhunderte herrührenden, niederländischen, bei S. Pietro in vincoli zu Rom aufbewahrten Teppiche[2]), auf dem die Anbetung der Hirten dargestellt ist, der eine Hirt ein ähnliches Instrument bläst, nur dass statt der Cuddo-Nuss der kugelförmige Windbehälter aus Thierhaut zu bestehen scheint; eine Art Sackpfeife, wie sie schon der h. Hieronymus unter dem Namen Chorus in seinem Briefe an Dardanus beschreibt, und welche nach dieser Beschreibung die Codices des 10. und 11. Säculums mitunter abenteuerlich genug abbildeten.[3])

Zur Todtenfeier dient die Tare, eine Posaune von dumpfem und klagendem Tone[4]), im Kriege werden die Trompeten Buri, Tutare und Combou gebraucht. Nach Crawford's Mittheilung[5]) wird in den Küstenstrichen noch immer die alterthümliche Muscheltrompete (Çankha) angewendet, wogegen sich die Gebirgsbewohner öfter gekrümmter Hörner bedienen. In all' diesem Apparate tritt ein bedeutend barbaristischer, specifisch asiatischer Zug zu Tage, und die edlere Instrumentalmusik wird in Hindostan eigentlich nur durch die Vina repräsentirt.

---

1) Ueber die Bajaderen und ihre zum Theil der Musik gewidmete Bestimmung spricht schon Marco Polo. (XX. 4 von der Provinz Maabar.)

2) Abgebildet und beschrieben in Förster's Denkmalen, 5. Bd. S. 2. Abth. Malerei.

3) Nachbildungen in Gerberts de cantu etc. 2. Bd. Taf. XXX. 20.

4) Ist es nicht als habe Goethe in der Ballade „Brahma und die Bajadere“ gerade dieses Instrument im Sinne gehabt?

„Ertöne, Drommete, zu heiliger Klage!
O nehmet, ihr Götter! die Zierde der Tage.
O nehmet den Jüngling in Flammen zu euch!

Auch in Spohr's Jessonda sind die Anklänge an die eigenthümliche Instrumentalmusik des Tempeldienstes mit grossem Geschmack und Sinn angewendet, gleich die ersten dumpfen Posaunenaccorde, das phantastische Geklingel der Bajaderentänze, die mächtigen Schläge der grossen Trommel u. s. w.

5) Crawford, Sketches, relating to the history and manners of the Hindoos. 1792, 2. Bd. S. 94.

Bis zu Fratzenhaftem abenteuerlichen Instrumenten begegnen wir in Hinter-Indien, das zwischen der verhältnissmässig sehr bedeutender Cultur Vorderindiens und der urthümlichen Einfalt und Roheit der Südseeinsulaner eine eigenthümliche Mittelstellung einnimmt und wo sich auch das geschnörkelte chinesische Wesen bereits ankündigt. Es ist sehr bezeichnend, wenn die Birmanen dem Schallkasten einer sanften Guitarre, mit zwei seidenen und einer kupfernen Saite, Patola geheissen, die Form eines eidechsenartigen Ungethüms oder eines Alligators geben — gleichsam eine Mischung von hindostanischer Sentimentalität und südseeinsulanischer Menschenfresserei. Am Corpus der geschnitzten Bestie sind drei Schalllöcher angebracht, die der Resonanz zum Austritte dienen.

Ebenso fratzenhaft ist es, wenn an einer Harfe der Birmanen der Schallkasten die Form einer Katze hat, in deren in weitem Reife geringelten Schweif die Saiten gespannt sind. Ein anderes birmanisches Saiteninstrument gleicht einem Schiffsbauche. Die Takkag der Siamesen entspricht der Patola der Birmanen. Neben diesen Saiteninstrumenten deuten zahlreiche Trommeln, Gongs, Cymbeln und andere ähnliche Instrumente die Nähe Chinas in bedenklicher Weise an.[1]

Entschiedener noch tritt aber das chinesiche Wesen auf der Insel Java hervor. Selbst die Tonleiter der Javaner ist die alte chinesische, mit weggelassener Quarte und Septime, und auch die Melodien sind wenigstens durch ihre Armseligkeit den chinesischen verwandt. Was ihrer Musik an Reiz und Wohlklang fehlt, suchen sie, wieder nach chinesischem Muster, durch eine Masse von dröhnenden Schallapparaten und Schlaginstrumenten zu ersetzen. Dahin gehört der Gong, ein drei Fuss weiter Metallkessel, der frei aufgehängt und mit einem leinwandumwundenen Klöppel oder Hammer angeschlagen wird, der Kumpul, eine an einem Gerüste aufgehängte grosse Metallplatte, verschiedene Trommeln u. s. w. Selbst zu wirklicher Musik in Klängen bestimmter Tonhöhe und Stimmung dienen wunderliche Schlaginstrumente: der Gender, welcher zwei Octaven umfasst und aus 11 auf Schnüre aufgezogenen Metallplatten besteht, unter denen sich schallverstärkende Resonanzröhren von Bambus befinden, der Gambang-Kayu aus 18 Holzplatten, die mit einem Hammer angeschlagen werden, und den bedeutenden Umfang dreier Octaven und einer grossen Terz angeben, der beinahe einem Ruhebette oder Divan gleichende Gambang, an dem die Stelle des Sitzes 16 Holz- oder Metallplatten, die nach der Scala gestimmt sind, und mit zwei Klöppeln gespielt werden, einnehmen; die ähnlichen Instrumente Saron, Damong und Selantam sind sämmtlich nahe Verwandte der chinesischen King und Fang-Hoang. Dem gepriesenen Kin der

---

1) Vgl. Zamminer, a. a. O. S. 378.

Chinesen gleicht das 10- bis 15saitige Galempung, das ausgebildeteste Instrument der Javaner.

Wenn hier die Einwirkung chinesischer Musik unverkennbar ist, so deutet eine zweisaitige, mit dem Bogen gespielte Geige nicht allein durch ihren Namen Rebab, sondern auch durch ihren runden, einer Pauke gleichenden Schallkasten, ihren stachelartigen Saitenhalter und ihren abenteuerlich geschnitzten Hals, wodurch sie mit dem arabischen, auch zweisaitigen Kemangeh-a-guz, die grösste Aehnlichkeit zeigt, auf die Abstammung aus Arabien, woher auch die ärmliche Guitarre stammen dürfte, deren sich die herumziehenden Sänger zu ihren, nach den Berichten der Reisenden, einschläfernden Productionen bedienen. Die Araber haben mit ihren Instrumenten merkwürdigerweise dem äussersten Westen Europas in Spanien und Frankreich, wie dem äussersten Osten Asiens in Java und Hinterindien bis nach Japan hinein ein Geschenk gemacht, und verdienen schon deswegen in der Geschichte der Tonkunst eine besondere Beachtung. Noch weniger zahlreich als die Saiteninstrumente sind auf Java die Blasinstrumente; sie bestehen aus einer Trompetenart, und zwei Gattungen Flöten, wovon die eine Suling, die andere Garinding heisst. Letztere ist eine Bambuspfeife mit einem Zungenmundstück; ihre Länge beträgt etwas über einen Fuss.

So barbarisch das javanische Orchester auch heissen darf, so soll ein nach bestimmtem Herkommen geregeltes Gambangspiel, das ist ein Ensemble, wobei der Gambang, Gender u. s. w. zusammen mit vielen anderen Instrumenten gespielt werden und wobei in gewissen Absätzen der Gong seine dumpfzitternden Glockentöne dareinmischt, von eigenthümlich harmonischem, schwermüthigem Ausdrucke sein.[1] Das ist nicht unglaublich, wenn man sich an die ähnliche Wirkung erinnert, die bei uns zuweilen ein „melancholisch-dumpf Geläute“ hervorzubringen vermag, obschon in seinen Klängen doch eigentlich keine Spur von Musik zu finden ist. Auf Java geht die Tonkunst in barbarische Trübung über, so dass sich hier ihre letzte Spur verliert. Das benachbarte Borneo, das nahe Neu-Guinea, Neu-Holland, Neu-Caledonien u. s. w. bewohnen schon wilde Stämme, sogar rohe Anthropophagen, und wir betreten wieder den Boden jener Naturmusik, von der wir bereits zu sprechen Gelegenheit fanden. Wenden wir denn unsere Blicke westwärts auf die Völker, bei denen die orientalische Musik ihren eigentlichen Abschluss findet, auf die Araber und Perser. Wenn wir bei den Chinesen neben einer in ihren Grundzügen verständigen Musiktheorie eine klägliche, kaum nennenswerthe Musikpraxis fanden, wenn die Hindostaner umgekehrt neben einer phantastisch verworrenen

1) Zu vergleichen Stamford Raffle's history of Java und Pfyffer's Skizzen von der Insel Java, endlich die sehr übersichtliche Darstellung ihrer Berichte bei Zamminer, a. a. O. S. 371.

Musiktheorie in ihrer ausübenden Musik uns Schönheitssinn erkennen liessen, so tritt bei den Arabern die musikalische Theorie und die ausübende Musik in ein gewisses, wechselseitig abgewogenes Gleichgewicht. Aber freilich reicht ihre Musikanlage überhaupt nicht eben weit. Dennoch erscheinen sie als die eigentlichen Repräsentanten jener orientalisch-asiatischen, oder muhamedanischen Musik, dem Gegenpol der abendländisch-europäischen christlichen. Gleich dem Islam selbst beherrscht diese Musikweise Arabien, Aegypten, Nordafrika, Persien, die anatolischen Lande und die europäische Türkei, und hat selbst auch auf Indien Einfluss gehabt. Ihr geographischer Verbreitungskreis, ihr Gebiet ist also grösser als jenes der europäischen Musik. Freilich ist aber für den Geist und die Würde und Bedeutung des Schönen der Maassstab nach Quadratmeilen nicht der wahre. Wir standen (allenfalls Hindostan bedingt ausgenommen) bisher nur auf ethnographischem Standpunkte, auf dem Standpunkte der Notiz, des Reiseberichtes, mitunter des Curiosums, den ästhetischen und eigentlich kunsthistorischen Standpunkt haben wir kaum noch betreten. Wir finden ihn eigentlich erst dann, wenn wir an die Kunstgeschichte des alten Hellas gelangen, verlassen ihn aber von da an freilich nicht wieder, da uns die antike Welt zur christlichen hinüberleitet. Wäre auch die christlich-europäische Musik selbst auf den kleinsten Fleck Erde beschränkt, und beherrschte die orientalische alle übrigen Gebiete, so könnte diese gegen jene andere, wirkliche Tonkunst, doch nicht in Betrachtung kommen, und es bliebe der christlichen, abendländischen Kunst auch hier vorbehalten, die Hüterin und Pflegerin des Schönen, die Repräsentantin der Kunstwürde zu bleiben. Der vorzüglichste Vermittler jener besonderen Entwickelung der muhamedanischen Musik war der geistreiche, feurige und ritterliche Stamm der

Araber,

welcher die südwestliche grosse Halbinsel zwischen dem persischen Meerbusen und dem rothen Meere bewohnt und durch den in seiner Mitte entstandenen Islam für den ganzen Orient so überaus wichtig geworden ist, der seine eigenthümliche Cultur, Schwert und Alkoran in der Hand, über ganz Aegypten und die afrikanischen Küstenländer am Mittelmeere trug, in Spanien eindrang und erst nach Jahrhunderte langen harten Kämpfen (711—1492) zurückgedrängt werden konnte, nicht ohne eigenthümliche Spuren seines langen Besitzes zurückzulassen. Die Märchenpracht des Alhambra, die orientalisch-phantastischen und dabei so würdigen Moscheenbauten Kairos, die Schriften arabischer Aerzte und Philosophen, die Dichtungen arabischer Dichter legen Zeugniss für die Begabung dieses merkwürdigen Volkes ab. Am Hofe Hakem II. zu Toledo bildete sich im 10. Jahrhunderte jene Gesellschaft der Vierzig, jene Akademie, welche in ihren Versammlungen orientalisches

Wohlleben mit wissenschaftlichem Forschen so geschickt zu vereinigen verstand. Vieles aus der arabischen Cultur ist direct und indirect der Cultur der europäisch-christlichen Völker zu Gute gekommen. So danken wir (wie wir weiterhin sehen werden) zwar nicht unsere Instrumentalmusik, aber doch einen Theil unserer Musikinstrumente den Arabern. Die Musik bildete sich bei ihnen in eigenthümlicher Weise aus, und ihre Musiktheorie steht an spitzfindiger Scharfsinnigkeit der verwickelten altgriechischen Musiklehre nicht nach, sie ist eigentlich noch schwieriger, weil sich in ihr die richtigen Anschauungen der musikalischen Grundgesetze in allerlei phantastisches, orientalisch überschwängliches Rankenwerk verlaufen, gerade wie im Alkoran erhabene Ideen der Religion und Sittlichkeit von allerlei phantastischen Märchen, im Geschmacke von „tausend und einer Nacht“, fast zur Unkenntlichkeit überwuchert werden.

Die antike Welt schrieb den Arabern manche nicht unwichtige musikalische Erfindung zu, was wohl nicht von den wandernden, kriegerischen, dem Raube geneigten Hirtenstämmen, die für Künste des Friedens nicht viel Zeit übrig hatten, sondern von den handeltreibenden, städtebewohnenden, reichen Insassen des sogenannten glücklichen Arabien, die selbst luxuriösen Lebensgenuss nicht verschmähten, zu verstehen sein möchte. [1]) So soll nach Julius Pollux das Monochord, welches in der griechischen Musiklehre eine so grosse Rolle spielt, eine Erfindung der Araber sein, so dass also der „Kanon“ oder Qânon der Araber, jener saitenbezogene Schallkasten, obschon nach seinem Namen griechischer Abstammung, doch bei seiner Annahme durch die Araber gleichsam in seine Heimat zurückgekehrt wäre, von wo sein Ahn das Monochord einst nach Griechenland gewandert. Indessen ist der Ursprung, wie deutliche Spuren zweifellos zeigen, vielmehr im alten Assyrien zu suchen. Merkwürdig ist die weitere Notiz des Julius Pollux, dass „jenes dreisaitige Instrument, welches die Assyrier „Pandura“ nennen, eine arabische Erfindung sei. Bei den Assyrern, von welchen Julius Pollux, der Zeitgenosse des Kaisers Commodus spricht, darf man natürlich nicht an das Volk des damals längst zerstörten Ninive, nicht an Tiglath-Pilesar und Sennacherib denken — in der That zeigen uns die neuerlich wieder an's Tageslicht hervorgezogenen ninivitischen Sculpturen kein Instrument, welches jener lautenartigen dreisaitigen Pandura gliche, die sich unter dem Namen „Içitali“ und „Sewuri“ bei den Neugriechen bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Auffallend ist es, dass die Araber ihre, diesem Içitali und Sewuri ganz ähnlichen Guitarren „Tanbur“ oder „Danbur“ nennen, was nur eine Buchstabenversetzung von „Pandur“ ist.

---

1) Darüber zu vergleichen: Herodot, III. 127. 128. Diodor, III. 45. 46 und Strabo.

Martianus Capella schreibt die Erfindung der Pandura ausdrücklich den Aegyptern zu. [1])

Eine arabische Flöte war zur glänzendsten Zeit des alten Griechenlands dort nicht nur bekannt, sondern sogar auch beliebt, wenigstens gedenkt Menander in einem Verse seiner Messenierinnen eines solchen Instrumentes. [2])

Auch der Sammler griechischer Sprichworte, Zenobius erwähnt, dass die Araber, wenn sie Nachts ihre Herden hüteten, um das Hirtenfeuer sitzend, auf einer langen Flöte abwechselnd bis Sonnenaufgang zu spielen pflegten, daher das griechische Sprichwort entstanden sei: „arabischer Flötenspieler" (Ἀράβιος αὐλητής). [3]) Die Araber selbst haben noch heut ein aus uralter Zeit herrührendes Sprichwort: „singender als die beiden Heuschrecken Moaawijes." Der Amalekiterfürst Moaawije Ben Bekr hatte nämlich zwei Sängerinnen, die er seine zwei Heuschrecken zu nennen pflegte. [4]) Die Heuschrecke oder eigentlich Cicade galt bekanntlich im Alterthume wegen ihres hellen Schrillens für ein gesangreiches Thierchen. Zu Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr. lebte Dschodeima, König von Hiré, in dessen Geschichte gleichfalls eine Sängerin vorkommt, welche die Dichter Molik und Okail in die Wüste begleitete. [5]) Der arabische Schriftsteller Ibn Chaldun (gest. 1405 n. Chr.) erwähnt, dass die Araber schon vor dem Islam Poesie besessen; aber Musik spricht er ihnen ab, es seien Nomaden gewesen, denen Künste und Bildung fehlte, so dass ihr ganzer Gesang und ihre Musik in den Rufen bestand, womit sie die Kamele antrieben, daher ihre sogenannten Sänger auch Hadi, d. i. Treiber genannt wurden. [6]) Bei jenen rohen Hirtenstämmen (den Ismaeliten) äusserte sich also die Musikanlage in einer entsprechend rohen Weise, während die Könige sich „Sängerinnen, die Wonne der Menschen" (wie der weise

---

1) In der Hochzeit des Mercur mit der Philologie (Buch IX), sagt die Göttin: „Panduram Aegytios attemptare permisi." Bemerkenswerth ist übrigens, dass bei anderen Schriftstellern dasselbe Instrument unter die Blasinstrumente gerechnet wird. So bei Cassiodor (bei Gerbert, script. I. S. 16) „inflatilia sunt, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tibiae, calami, organa, panduria et cetera hujusmodi." Und bei Isidorus Hispalensis, einem Schriftsteller des 7. Jahrhunderts (a. a. O. S. 22) heisst es fast wörtlich, so wie bei Cassiodor: „secunda divisio est organica in his quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandora et his similia instrumenta." Dagegen figurirt bei Prätorius (Sciagraphia Taf. XVII. Fig. 1) und in der Vorrede Heinrich Albert's zu seinem „poetisch-musikalischen Lustwäldlein" die Pandura schon wieder als Saiteninstrument: „auf einem Instrumente aber, oder Clavizimbel (wie auch Laute, Bandoer), weil der Ton einer gerührten Seiten sehr bald verfällt und schwach wird, ist vonnöten, dass mit Aufhebung der Finger u. s. w."

2) ἀράβιον ἄρ' ἐγὼ κεκίνηκα αὐλον.

3) Hammer-Purgstall's Vorrede zu Kiesewetter's „Musik der Araber" S. XI.

4) und 5) a. a. O.

6) Kiesewetter, a. a. O. S. 10.

Salomo sagt) schafften, deren Kunst wir uns wohl höchst einfach und dürftig vorzustellen haben, und während in den reichen Küstenstrichen des glücklichen Arabien, in den Weihrauchländern der Himjariten, in der Stadt Saba, deren Tempel mit vergoldeten und mit massiv silbernen Säulen prangten, die gewinnreichen Handel treibenden, und folglich üppigen Einwohner, von deren Luxus und Behagen alte griechische Nachrichten sprechen [1]), allem Anscheine nach ihre Musik, deren sie wohl so wenig entbehrt haben werden als die übrigen Culturvölker des Alterthums, der Musik des benachbarten Aegypten conformirt haben mögen. Nach Fresnel [2]) deuten die erhaltenen Reste der Himjaritischen, von dem Arabischen ganz verschiedene, Sprache auf Verwandtschaft mit der Sprache eines anderen Handelsvolkes, der Phöniker. Auch jene Gold- und Silbersäulen erinnern an phönikische Tempelpracht. Man darf sich also wohl Sitte, Lebensart und folglich auch die Musik phönikischer Art ähnlich denken, so dass die himjaritische Musik als ein Mittleres zwischen ägyptischer und phönikischer Tonkunst (die übrigens selbst unter einander ihre Beziehungen hatten) zu denken wäre.

Endlich trat Muhamed als der Prophet Allahs auf, er reinigte die Kaaba von den Bildern jener Urotal und Alilat und wie die alten, wilden, blutigen Götter seines Landes alle hiessen, und gab seinen Landsleuten den Koran, der ihnen das Paradies öffnen sollte, und das Schwert zur Bezwingung aller Völker, die sich weigern sollten, die neue Lehre willig anzunehmen. Mohamed, selbst ein Dichter, dessen Phantasie sich bei den Schilderungen von Himmel und Hölle zu ungeheuerlichen Visionen entzündete, trat in seinem Koran kunstfeinlich auf. Gleichwie der Gläubige kein geschnitztes oder gemaltes Bild verfertigen sollte, damit es nicht etwa am jüngsten Tage von ihm eine Seele begehre, so sollte er auch Poesie und Musik meiden. Aber schon unter den Omajadischen und Abassidischen Kalifen gab es einzelne, die Freunde der Tonkunst waren und selbst Melodien erfanden; Frauen fürstlichen Stammes zeichneten sich als Sängerinnen aus, gesangkundige Sklavinnen wurden zu hohen Preisen gekauft, und Dichter, Sänger und Musiker konnten an den reichen, glänzenden Kalifenhöfen guter Aufnahme sicher sein. Echt orientalisch ist der Zug, dass es vorzugsweise Frauen waren, welche sich durch Spiel und Gesang auszeichneten und selbst wieder Schüler bildeten. Eine Menge Namen aus dieser Zeit werden von den arabischen Schriftstellern **Ali** von Ispahan und **Abdul-Kadir** genannt. [3]) Nur unsittlich wirkende Musik verbiete

1) Agatharchides von Knidos.

2) Fresnel. Journal Asiatique 1837 lettre V.

3) Kosegarten: Alii Ispahanensis liber Cantilenarum magnus, und Hammer-Purgstall im 91. Bande der Jahrb. d. Literatur. Kosegarten zählt 112 Namen auf, Hammer-Purgstall nennt nach Abdul-Kadir noch zwei- und zwanzig.

der Prophet, meinten die haarfein unterscheidenden Commentatoren und Ausleger des Alkoran. 1) Geschickte Sänger erlangten an den Kalifenhöfen selbst eine Art Einfluss. Harun al Raschid wurde durch den Sänger Ishac el Mashouli mit Lautenspiel und Gesang umgestimmt, als er seine Geliebte Maride, die ihn beleidigt hatte, strenge strafen wollte. Er verzieh, und belohnte natürlich den Musiker so überschwänglich, als man es von einem Kalifen nur immer erwarten durfte. Als die Araber die Lehre des Propheten annahmen, kannten sie vorläufig neben der halbsingenden Declamation ihres Alkoran, welche sie Taghir nannten, nach Ibn Chaldun's Zeugniss nichts als ihre alten rohen Wüstenlieder. Jenen grossen Umschwung ihrer Cultur hatte die im 7. Jahrhundert n. Chr. gelungene Eroberung Persiens bewirkt. Muhamed hatte, als der sassanidische Perserkönig Khosru Nuschirvan den Brief zerriss, worin ihn der Prophet zur Annahme des wahren Glaubens ermahnte, den Sturz des Perserreiches verkündet und seinen Scharen den Besitz des berühmten weissen Palastes von Ktesiphon und seiner Schätze versprochen. Zum wilden Jubel der Wüstensöhne glückte die Eroberung. Persien aber bewahrte die Ueberlieferungen altassyrischer Cultur. Schon unter Darius und Xerxes hatte es sich als den Erben Assyriens angesehen 2), und die Palastanlagen zu Persepolis mit ihren Terrassen, ihren Flügelstieren an den Pforten u. s. w. erinnert so sehr an die ninivitischen Paläste von Khorsabad und Kujundschik, dass über diesen Punkt so wenig ein Zweifel sein kann, als darüber, dass Persien trotz der grossartigen Plane und culturanbahnenden Ideen des grossen Alexander die griechischen Bildungselemente nicht in sich aufnahm. Die Traditionen alter asiatischer Sitte blieben an dem Hofe der Sassaniden fortlebend. Der Sassanidenhof hatte seine eigene Musik, im asiatischen Geschmacke, wie die merkwürdigen Felsenreliefs von Tak-i-Bostan noch heute zeigen. Bei Jagden und Wasserfahrten musizirten ganze Orchester auf eigenen Tribunen oder in den Lustschiffen. Unter den Sagen, die sich an den Namen des Khosru-Parviz, des Gemals der berühmten Schirin knüpfen, kommen auch Erzählungen von wunderbar begabten Sängern vor, „deren Stimme an Süssigkeit den Gesang der Nachtigal übertraf.“ Besonders war es der Sänger Barbud, dessen bezaubernder Musik kein Herz zu widerstehen vermochte. Als Khosru von seinem Vater Hormazd verbannt, in tiefe Schwermuth verfiel, erschien ihm im Traume sein Grossvater Nuschirvan der Gerechte. „Was trauerst du, mein Sohn“, sprach er; „sei ohne Sorgen, denn

1) Es existiren eigene Schriften über diese Frage. So „Das Buch des Gesanges und des Nichterlaubtseins desselben, vom Richter Ebut-Taib Ahmed ben Abdallah el Taberi“ und ein Traktat Brigelis „über Gesang, dessen Achtung und die Nothwendigkeit den Kanzelredner anzuhören“ u. a. m.

2) Der Krieg gegen Griechenland im 5. Jahrhundert v. Chr. wurde völkerrechtlich durch diese Auffassung motivirt.

es werden dir vier Dinge zu Theil werden, deren jedes so viel werth ist, wie die Herrschaft über Iran. Für das Ross, das du verloren hast, wirst du zwei andere erhalten, deren Name sein wird Schebdiz (dunkel) und Gülgun (rosenfarb). Die Nägel deines Lieblingsharfners sind abgenützt, du sollst für ihn zwei andere bekommen, denen nichts in der Welt gleichkommt, und welche Barbud und Nekisa heissen werden. Die dritte Gabe soll ein Maler sein, trefflicher als Mani von Chin, die vierte Gabe aber Schirin, die schönste der Frauen, deren Schönheit die Sonne verdunkelt" u. s. w.[1]) Als die Araber das Reich überflutheten, wo man den Besitz zweier Sänger der Herrschaft über Iran gleichschätzen konnte, waren sie gerade gebildet genug, dass sie den im weissen Palast gefundenen Kampher (der den Kerzen beigemischt zu werden bestimmt war) statt Salz gebrauchten, und dass der Kalif Omar den berühmten gold- und edelsteindurchwirkten, ein Paradies-darstellenden Teppich, ein in seiner Art bedeutendes Kunstwerk, als Beute für seine Krieger in Stücke schnitt. Aber mit überraschender Schnelligkeit nehmen die Wüstensöhne die ihnen homogene orientalische Cultur des besiegten Landes an, ja, sie überholten im Laufe der vier Jahrhunderte, während welcher sie es beherrschten, ihre Lehrmeister. Die Tonkunst, die sie von den Persern annahmen, bildeten sie reich und so sehr aus, dass sie ihrerseits Lehrer der Perser werden konnten. Persische und arabische Musik gingen fortan wie zwei neben und in einander fliessende Ströme dahin, und die Kunstgeschichte vermag es daher auch nicht wohl, sie von einander getrennt zu betrachten. Persische Sänger wanderten an den Hof der Kalifen, einer davon, Namens Naschid, ein Sklave des Abdallah ben Djafer lehrte in Medina persischen Gesang, verschmähte es aber auch nicht dort den arabischen zu lernen.[2]) „Die Araber", sagt Ibn Chaldun, „bildeten sich nach persischem Geschmacke — Bagdad war damals der Mittelpunkt der guten Musik — und seine Gesänge bilden noch heute (d. i. 1400 n. Chr.) das Vergnügen der guten Gesellschaft." Unter den Abassiden, meint Ibn Chaldun, habe die Tonkunst durch die grossen Meister Ibrahim Mehdi, Ibrahim Mossuli dessen Sohn Ishak und dessen Enkel Hamad, die glänzendste Höhe der Vollkommenheit erreicht. Schon im 8. Jahrhundert trat in Chalil (gest. 786 n. Chr.) mit einem „Buch der Töne" als Schriftsteller über Musik auf, ihm folgte el Kindi (st. 862 n. Chr.), der allein nicht weniger als sechs Werke über Musik schrieb (über Composition, über die Ordnung der Töne, über den Rhythmus, über musikalische Instrumente, über die begleitende Musik zu Gedichten, und eine Anleitung zur Musik überhaupt). Sein Schüler, der Arzt

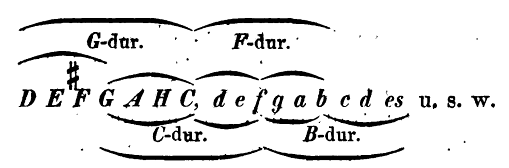
1) Das persische Manuscript, in dem diese Geschichte erzählt wird, befindet sich im brittischen Museum.

2) Kosegarten, a. a. O. S. 10.

und Philosoph Ahmed ben Mohammed ben Mervan es Serchasi (starb 899 n. Chr.), hinterliess ein „grosses" und ein „kleines" Buch über Musik und eine „Einleitung in die Wissenschaft der Musik". Es gehörte nach arabischer Ansicht zu dem Wissen eines grossen Philosophen, sich der Musik zu verstehen; viele arabische Weise legten daher ihre tiefsinnigen Speculationen darüber in eigenen Schriften nieder — so Thabit ben Korra (st. 900 n. Chr.), Abubekr ibn Badschè (st. 918 n. Chr.), Ibnol Heisem, der Arzt (st. 1038), der ein Werk über die Einwirkung musikalischer Melodie auf die thierischen Seelen schrieb, der berühmte Arzt Avicenna, der in seiner „Schifa" (Heilung) auch von Musik spricht, vor allen aber der hochgerühmte Philosoph Alfarabi und der neben ihm als grösster Theoretiker anerkannte Shaffieddin. Zu Kairo lehrte um 1344 der Sofi und Rechtsgelehrte Mohammed ben Issa ben Assah ben Kerinsa Ebu Abdallah Hossameddin ben Fetheddin el Hamberi in öffentlichen Vorlesungen über Musik, schrieb auch ein Werk „der ersehnte Zweck in der Wissenschaft der Töne."

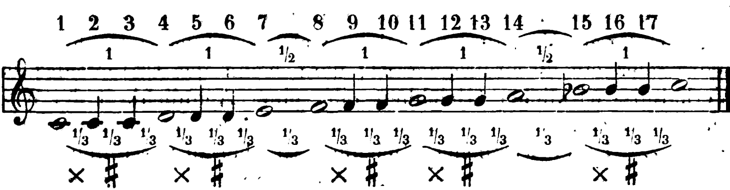
Die musikalische Theorie dieser Weisen bildet ein sehr merkwürdiges, eigenthümliches System, von dem es freilich problematisch bleibt, ob es erst den Arabern seine Entstehung dankt, oder ob es Trümmer eines früheren asiatischen Tonsystems enthält, in welch' letzterem Falle aber sicherlich bedeutendere Züge von Verwandtschaft mit der Musik der Griechen, deren wenigstens theilweiser asiatischer Ursprung nicht wohl zu bezweifeln ist, aufzufinden sein müssten. Die alt arabische Tonleiter gleicht allerdings jener griechischen, welche die Griechen selbst nach einem asiatischen Gau benannten, der tiefen phrygischen (hypophrygischen). Es ist die natürliche diatonische Scala, die jedoch ihren zweiten Halbton statt ihn zwischen die siebente und achte Stufe zu setzen, vielmehr zwischen der sechsten und siebenden Stufe anbringt, folglich des Leitetons entbehrt.

Die arabische Theorie theilt diese Tonleiter entweder in zwei Gruppen, von vier Tönen und von fünf Tönen, d. h. in das Tetrachord *D*, *E*, ♯*F*, *G* und in das Pentachord *G*, *A*, *H*, *c*, *d* (eine Eintheilung, die in dem ganz richtigen Gefühle ihren Grund hat, dass kraft der kleinen Septime nicht der erste und letzte Ton der Scala, sondern der Mittelton, die Quarte, der eigentliche Grund- und Hauptton ist), oder es wird eine Eintheilung in zwei verbundene Tetrachorde gemacht, welche sehr folgenreich geworden ist, indem sich durch die Fortsetzung dieser Tetrachorde von selbst ein Modulationskreis bildete, der durch den Quintenzirkel fortschreitend alle Töne und Halbtöne berührt, und sie alle zur Geltung bringt



Das System der verbundenen Tetrachorde, die nach der Tonart der Oberquarte leitende kleine Septime (*Trite synemmenon*) findet sich auch in der griechischen Musik. An einen Zusammenhang ist hier nicht zu denken, eher möchte man auf eine gemeinsame Bezugsquelle schliessen, wären nicht Schlüsse von einzelnen äusseren Aehnlichkeiten dieser Art übereilt und gefährlich.

Die gewonnenen Töne reihen die arabischen Theoretiker in solcher Weise aneinander, dass ihre Octave 17 Dritteltöne umfasst, der Ganzton nämlich in drei gleiche Theile zerfällt, so dass (wenn man in Ermanglung eigener Zeichen × hier für eine Erhöhung um $1/3$, ♯ für eine Erhöhung um zwei Drittel gelten lassen will) die Eintheilung der Octave, von *C* an gerechnet, folgende ist



Die Zwischentöne werden aber nicht als Erhöhungen des tiefern oder Erniedrigungen des höheren Tones, also nicht als etwas unserer Kreuz- und *b*-Tönen Analoges, sondern als selbstständige Töne angesehen, welche die arabischen Schriftsteller mit fortlaufenden Zahlen bezeichnen.

Man wird bemerkt haben, dass die Araber die Stelle unserer zwei Halbtöne in der Scala nur für Dritteltöne rechnen. Der weise Fakir Dschany-Muhammed-Essaad meint in seinem philosophischen in persischer Sprache abgefassten Werke Achlak-Dschelaly: „ein Tonverhältniss, welches nicht der Scala der organischen Stimmung des Menschen entspricht, kann kein Gegenstand unserer Betrachtung werden.“ Indessen kennt die arabische Theorie noch kleinere Intervalle, genannt Lahani, welche wieder in grössere, kleinere und mittlere eingetheilt werden. Für die musikalische Praxis haben sie wohl nie eine Wichtigkeit gehabt, so wenig wie bei den Griechen die verwandten „Schattirungen“ der Tongeschlechter, oder bei uns die subtilen Distinctionen Chladnis oder Kirnbergers. Die höhere Octave ist die genaue Wiederholung der tiefern. — Das ganze Tonsystem umfasst 40 Dritteltöne, nämlich zwei Octaven zu je 17 und in der dritten noch fünf Dritteltöne, so dass die erste Octave mit 1, die zweite mit 18, die dritte mit 35 beginnt, und mit

40 endet. Die Töne werden entweder, wie schon vorhin bemerkt, mit den entsprechenden Zahlen bezeichnet, in der diatonischen Scala aber entweder (wie bei uns) nach den Buchstaben des Alphabets „alif, be, gim, dal, he, wau, zain“, oder mit den Namen der Zahlen eins bis sieben: „jeg, du, si, tschar, peni, schesch, heft“ bezeichnet.

Der tiefste Ton, der Ton der leeren Saite des Monochords heisst der „rechte Ton“ der Hauptton, der Ton an sich. Die Töne sind theils consonirend, theils dissonirend. „Ein Ton“, sagt Dschany-Muhammed-Essaad, „ist ein mit einer gewissen Dauer erscheinender Klang. Wenn ein solcher mit dem erforderlichen Grad von Höhe oder Tiefe wiederholt wird, ohne jene Wirkung hervorzubringen, welche der Harmonie eigen ist, so gehört er nicht in das Gebiet der musikalischen Wissenschaft, deren Aufgabe sich auf Töne solcher Eigenschaft beschränkt, dass deren Intervalle in Absicht auf Höhe und Tiefe oder das Intervall zwischen denselben, mit Rücksicht auf die Zeitdauer, ein harmonisches oder ein dissonirendes Verhältniss hervorbringt. Das erste nennt man Harmonie, das andere Melodie. Wenn nun zwei Töne genommen werden, welche an Höhe und Tiefe verschieden sind, wird der Unterschied zwischen denselben nothwendig ein Verhältniss ergeben, welches entweder ein harmonisches oder ein discordirendes ist; denn wenn der Unterschied ein Verhältniss wirklicher Gleichheit oder einer Aehnlichkeit der Wirkung nach zeigt, so ist es Harmonie, wenn nicht, so ist es eine Discordanz. Unter wirklicher Gleichheit ist aber zu verstehen, wenn das Mass des Intervalls gleich ist dem kleineren, welches der Fall sein kann, wenn das eine das Doppelte des andern ist, wie 4 und 2, oder 6 und 3, dies nennt man Diapason (Octave).“ Und Mahmud Schirasi sagt in seinem Tractat „Dürret et Tadsch (die Perle der Krone): „die edelste der Consonanzen ist die Verdoppelung“ d. i. die Octave. Zur Feststellung dieser Verhältnisse bedienten sich die Gelehrten, insbesondere der diesen Gegenstand gründlich behandelnde Abdolkadir ben Isa der gespannten Saite, die nach gewissen Mensuren (Messel geheissen) eingetheilt, und hiernach die Quantität der Intervalle berechnet wurde. Es waren vorzüglich die persischen Theoretiker, die hieran vielen Scharfsinn verwendeten.[1]) Neben der Octave gilt den arabischen Musikgelehrten auch die

---

1) Die sehr verwickelte Lehre vom „Messel“, die uns um so verwunderlicher dünkt, als sie mit unserer Monochordeintheilung eine gewisse Analogie hat, und dennoch davon gründlich verschieden ist, findet sich sehr gut erläutert in Kiesewetter's Musik der Araber S. 24—37. „Wir vergleichen“, sagt der genannte Autor, „den klingenden Theil der Saite gegen den untern, gedeckten stummen Theil, und drücken das Verhältniss beider zugleich mit dem Nenner und Zähler eines gewöhnlichen Bruches aus. Nicht so die Orientalen. Sie schätzen den klingenden Theil der Saite an und für sich selbst nach einem Maasse, welches sie eben in dem klingenden Theile der Saite suchen und finden. Dieses Maass wird in der Kunstsprache ihrer Theorie das Messel genannt.“ Wer sich gründlich belehren will, nehme das citirte Werk zur Hand.

Quarte als consonirend, die Quinte finden einige bedenklich. Die Terzen gelten für nicht harmonisch. Je leichter das arithmetische Verhältniss zweier Töne fasslich ist, desto vollkommener wird die Consonanz. Man bekommt vor dem Scharfsinn und der ernsten Forschung der persisch-arabischen Theoretiker Achtung, wenn man solchen Aussprüchen begegnet. Die geordnete Zusammenreihung der Töne gibt die Tonarten (Makamat — in der einfachen Zahl Makamet). Solcher Makamat oder Haupttonarten gibt es nun zwölf. Hier beginnt freilich der Geist unserer weisen Orientalen zu schwärmen und jenes wunderliche Combinationssystem, das uns schon in Hindostan befremdlich begegnete, wird in der umfassendsten Weise zur Anwendung gebracht. Mit Zuhilfenahme der sogenannten Thabaka entsteht eine ungeheuere Zahl von Tonarten oder eigentlich Scalen, für deren Construction kein anderes Gesetz und kein anderer Grund zu finden ist, als die Möglichkeit, jene 17 Dritteltöne verschieden zu combiniren. Doch bringen die sogenannten stehenden, unbeweglichen Töne in dieses fluctuirende Durcheinander eine Art Halt und Festigkeit. Die Octave fassen nämlich die arabischen Musikgelehrten ganz richtig als die Verbindung eines Tetrachordes mit einem Pentachord auf. Der erste und vierte Ton des Tetrachords, der (erste) vierte und fünfte Ton des Pentachords, oder, wie wir sagen würden, die erste, vierte, siebente und achte Stufe der Tonleiter sind unveränderlich; dagegen der zweite und dritte Ton im Tetrachord wie im Pentachord veränderlich.[1]) Im Tetrachord, oder wie sie es nennen, in der ersten Thabaka statuiren sie durch abwechselnd combinirte Erhöhungen des zweiten und dritten Tones um ein oder zwei Drittel Tonhöhe sieben Veränderungen, im Pentachord auf gleiche Weise zwölf Veränderungen, wobei inconsequenter Weise der unveränderliche siebente Ton doch auch einige Modificationen erleidet. Da nun die Tonleitern daraus in solcher Weise zusammengesetzt werden, dass jeder einzelne von den sieben ersten Thabaka nach einander die zwölf zweiten Thabaka angehängt werden, so entstehen durch dieses, allerdings mechanische Verfahren 84 Tonleitern oder Octavenumläufe, aus denen zwölf unter dem Namen von Tonarten oder Makamat hervorgehoben wurden. Eine dieser Tonarten (Newa) entspricht so ziemlich unserer absteigenden Mollscala eine andere (Uschak) der sogenannten mixolydischen Tonleiter des Mittelalters, d. i. der Durscala mit kleiner Septime. Dagegen kommen aber auch Missbildungen vor, wie die Tonart Zirefkend $\bar{d} \times \bar{c} \times h$ *h* × *g g f* ♯ *d d*[2]) und andere ähnliche.

Die sechs ersten Combinationen der ersten Thabaka in Verbindung mit den sechs ersten Combinationen der zweiten Thabaka

1) Also *D e* ♯ *f G a h C D*.

2) × bedeutet hier die Erhöhung um $^1/_3$ Ton, ♯ um $^2/_3$ Ton. Die Versinnlichung in den uns geläufigen Tönen ist hier und überall nur annähernd richtig.

(in denen beiderseits analoge Erhöhungen vorkommen, z. B. dass der dritte Ton im Tetrachord und ebenso der dritte Ton im Pentachord um $^1/_3$ Ton oder der zweite und dritte Ton im Tetrachord und Pentachord um $^2/_3$ Ton erhöhet ist) geben die ersten sechs Haupttonarten Uschak (die Liebenden), Newa (Klang), Buselik (wie der persische Schriftsteller Mahmud von Amud angibt nach einem Lieblingssklaven des arabischen Königs Schetad also genannt), Rast (die „rechte“ oder gerade — recta — Tonart), Irak (Name Arabiens), Isfahan (bekannlich die ältere Hauptstadt Persiens). Die symmetrische Anordnung der Erhöhungen in diesen sechs Tonarten zeigt noch immer eine Art System, eine, wenn auch nicht auf die Naturgesetze im Tonreiche, so doch wenigstens auf eine verstandesmässige consequente Operation gegründete Combination der Tonfolgen — aber in den folgenden sechs Haupttonarten wird uns auch dieser Trost geraubt, und wenn der arabische Autor des Buches „der blühende Baum“ von der ihm unbekannt gebliebenen Tonweise Isfahan mit echt orientalischer Resignation sagt: „Gott kennt sie“ so bleibt uns auch nichts anderes übrig, als in diesen Spruch einzustimmen, wenn wir uns lange vergeblich abgemühet haben, den Grund zu finden, warum z. B. gerade diese und keine anderen Tonfolgen der sechsten Combinationsklasse die Ehre hatten, zu den Tonarten Rehawi (Stadtname, wo Pythagoras übernachtend diese Tonart erfunden haben soll) und Büsürg (der grosse) erlesen zu werden, oder welcherlei Gründe bei Feststellung der Tonarten Zirefkend (die kleine), Sengule (Schelle), Husseini (Klaggesang auf Alis Sohn der Märtyrer Hussein) und Hidjas (Gegend im steinigen Arabien) massgebend gewesen sind. Die letztgenannte Tonart enthält nicht einmal acht Töne, sondern nur die folgenden sieben

$$\bar{d}\ \bar{c} \times h \times g\ f \times d\ d,$$

Wo möglich noch willkürlicher sehen die sechs Awasat oder „Schalltöne“ aus, Schehnas, Maje, Selmek, Newrus, Girdanje und Guwascht — Combinationen von fünf bis zu neun Tönen, welche, mit Ausnahme des einer chromatischen absteigenden Scala nicht unähnlichen Girdanje, sämmlich Bruchstücken von Melodien gleichen, freilich von sehr barocken und unschönen Melodien. Und da nun z. B. Schehnas so viel bedeutet wie der „Königsschmeichler“, Girdanje „der Tanz“ 1), „Newrus“ der neue Tag, so hat es allen Anschein, als seien diese Formeln aus alten Liedermelodien, deren Texte in den Namen dieser Awasat anspielend angedeutet sind, abstrahirt und als stehen sie zu den Haupttonarten in einem ähnlichen Verhältnisse, wie etwa die alten Formeln des kirchlichen Psalmengesanges in sogenannten Tropen (*primus tonus*

1) Hammer-Purgstall übersetzt geradezu „der Walzer“.

sic incipit — sic mediatur — et sic finitur etc.), welche auch Melodiefragmente sind, zu den die eigentlichen Tonarten vorstellenden Kirchentönen. Bemerkenswerth ist auch, dass nur die Benennungen Uschak, Buselik, Irak, Rohawi und Hidjas arabisch sind, Husseini einem Eigennamen nachgebildet ist, die übrigen Tonartenbezeichnungen aber der persischen Sprache angehören. Wenn also nicht die Tonarten selbst, so rühren doch ihre Namen muthmasslich von den späteren persischen Theoretikern. Aus den Tonleitern werden dann erst wieder kleinere Viertonreihen herausgeschnitten, welche Mer heissen. Aus der Octave ergeben sich ihrer fünf (das erste, zweite u. s. w. Mer), je nachdem man von der Prime, Secunde u. s. w. zählt, bis zur Quinte, welche der Stammton des fünften und letzten Mer ist. Diese Tetrachorde sollen, nach Angabe der arabischen Autoren die Entstehung der Tonarten erklären und ihre Zusammensetzung rechtfertigen, es ist aber nicht recht einzusehen, wie.

Gleich den Namen der Tonarten sind auch die Namen der rhythmischen Hauptformen bezeichnend: der „schwere" und der „leichte Strick", der „Pflock" und das „Zwäckchen". [1]) Sie konnten nur bei einem Volke entstehen, bei dem Strick und Pflock, zur Spannung der Zelte, wie zum Anbinden der edeln Rosse dienend, hochwichtige Besitzthümer sind. Der sogenannte lange Strick ist eine einfach gesetzte Länge, der kurze Strick eine doppelt genommene Kürze, der Pflock Kürze und Länge verbunden, das Zwäckchen zwei Kürzen und eine Länge. [2]) Die Rhythmik (Ikaa) ist ein gemeinsames Besitzthum der arabischen Musik und Poetik. Die Metrik, welche damit im genauesten Zusammenhange stehet, reducirt sich auf die gedenkbar einfachste Lehre, der Vocal, oder die mit einem Vocal endende Sylbe ist ein kurzer oder „bewegter" Laut, die Sylbe dagegen, welche mit einem Consonanten endigt, ist ein langer oder „ruhender" Laut. Die Länge ist (genau wie in der antiken Metrik) gleich einer doppelt genommenen Kürze. Aus diesen Längen und Kürzen werden nun jene rhythmischen Füsse des Strickes, des Pflockes u. s. w. combinirt, und die Combination dieser Füsse ergibt ihrerseits rhythmische Hauptschemata — Versmasse, wie man sie nennen muss — von zwei bis zu 22 verbundenen Längen und Kürzen, für welche die Araber eigene syllabische Formeln und zum Theil eigene Benennungen haben, z. B. das Versmass „Reml" besteht aus dreierlei verschiedenen Combinationen des leichten Strickes und des Zwäckchens, ein jedes zweimal genommen. [3]) Der gedehnteste Rhythmus ist der

1) Kiesewetter, a. a. O., S. 52.

2) Also: – ; ◡ ◡ (Pyrrhichius), ◡ – (Jambus), ◡ ◡ – (Anapäst).

3) Die Formeln dafür sind:

mōf- | tăĭlōn | mōf- | tăĭlon
tēn | tēn | tĕnĕtēn | tŏnĕtēn |
făălā- | tōn | făălā- | tōn.

Mehr solcher Formeln sehe man bei Kiesewetter a. a. O. S. 52.

sogenannte erste schwere, er besteht aus folgender Combination: Pflock zweimal, Zwäckchen; leichter Strick, Zwäckchen [1]), und kann doppelt genommen werden, wodurch er bis auf 32 Schläge kommt; denn die Länge gilt zwei Schläge, die Kürze einen Schlag. Das Grundmass der Dauer für alles dieses bildet die Zeit (taasif, tewid), die von der kürzesten (ganz ähnlich dem in der antiken griechischen Rhythmik sogenannten *Chronos elachistos*) bis zur fünffachen Dauer steigt. Die einfache, kürzeste Zeit ist wenig gebräuchlich, „denn", sagt Mahmud Schirasi, ein persischer Theoretiker aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, „eine zu kurze Zeit ist der Melodie schädlich, weil der zweite Ton schon eintritt, ehe noch der erste ausgeklungen hat." Die fünffach genommene Zeit, obschon der weise Al-Farabi sie noch billigt und als das höchste zulässige Mass bezeichnet, kommt auch nur wenig in Anwendung, „weil sich" (wie Mahmud Schirasi meint) „die Erinnerung des ersten Tones verliert, ehe der zweite eintritt", was für die verklingenden Töne der arabischen Lauten und Mandolinen allenfalls als eine nicht unrichtige Bemerkung gelten mag, aber für Flöten, Schalmeien und andere Instrumente, die den Ton gleichmässig zu halten vermögen, oder für den Gesang keinen Sinn hat. In jenem fest bestimmten Zeitmass haben die Araber also etwas, das an den *integer valor notarum* der mittelalterlichen Mensuralmusik erinnert. Die Zeiten sind entweder gleich (hesedj) oder überschiessend (motefaszil muszil oder mofeszal), je nachdem sie mit den, die Längen und Kürzen bestimmenden Schlägen völlig zusammenfallen, oder dass sich auf die Schläge ein Ueberschuss von Zeiten ergibt. Was Mahmud Schirasi darüber lehrt, klingt allerdings unfasslich genug; wenn er aber sagt, dass drei Schläge zwischen zwei Zeiten, vier zwischen drei Zeiten, fünf zwischen vier Zeiten umfasst werden können, fühlt man sich lebhaft an die Proportionenlehre der Mensuralmusik gemahnt, wo durch ähnliche Verhaltnisse zwischen dem gleichbleibenden Schlag und der Notengeltung Mannichfaltigkeit und eine beschleunigte oder verzögerte rhythmische Bewegung erzielt wurde. [2]) Ein Arzt Abul Kasim Abbas Ibn

1) ◡ — | ◡ — | ◡◡ — | — | ◡◡ — |
mefa - ilon failon mof - tailon.

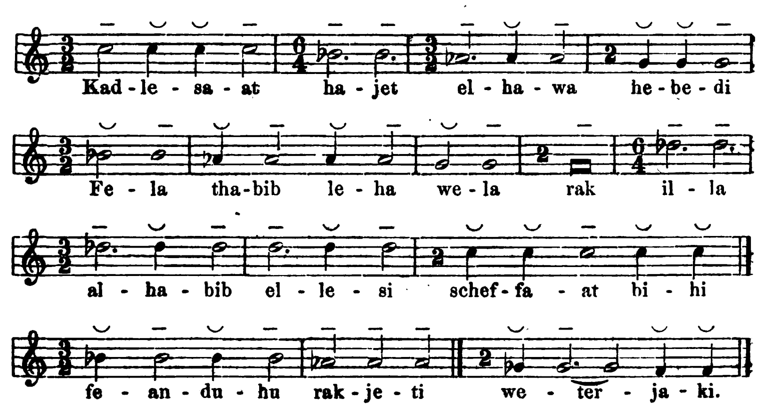
2) Die Stelle Mahmud Schirasis lautet nach v. Hammer-Purgstall's wörtlicher Uebersetzung (mitgetheilt bei Kiesewetter Seite 50) also: „Die überschiessenden Schläge beobachten entweder den Cyclus, sodass drei Schläge die zwei überschiessenden in sich fassen, oder die drei andern fassen zwei Zeiten in sich, so dass der zweite Cyclus einen Schlag mit dem ersten gemein hat, und die vier Schläge sind über drei Zeiten überschiessend, und ebenso die vier. Alle diese Arten sind aber ausser Gebrauch, weil sie zu schwierig sind und die Composition verderben: man nennt sie motefaszil muszil. Die zweite überschiessende nennt man mofeszal, und dieses beobachtet entweder der Cyclus oder nicht — dieses letztere wäre verwerflich, jenes hingegen umfasst drei Schläge zwischen zwei Zeiten, oder vier zwischen drei Zeiten, oder fünf zwischen vier oder sechs, zwischen fünf Zeiten. Ein Mehreres wäre verwerflich; man nennt es das erste, zweite, dritte, vierte Mofessal" u. s. w.

Firnaz der im 9. Jahrhunderte in Andalusien lebte, soll nach der Versicherung des Geschichtschreibers Al-Makkari ein Instrument zur Bestimmung des musikalischen Zeitmaasses erfunden haben, welches „al minkalah" genannt wurde. [1])

Entwickelte sich die Musik der Araber, nachdem diese von Persien dazu die Anregungen her erhalten, in so ganz eigenthümlicher und in ihrer Art reicher Weise, so geschah zu Anfang des 10. Jahrhunderts ein merkwürdiger Versuch, an die Stelle des bereits Gewonnenen die antike griechische Musiklehre zu setzen, ein Versuch, der an den Bestrebungen der Hellenophilen des 16. Jahrhunderts gegenüber der europäisch-abendländischen Musik ein Seitenstück findet. Als Reformator trat auf der berühmte Philosoph, der zweite Aristoteles, wie ihn die Bewunderung der Araber nannte, der „Scheich", der grosse Meister, dessen Ruhm auch in's christliche

---

1) Kiesewetter weist (S. 54) auf das Metronom hin. Ob das „al Minkalah" irgendwelche Aehnlichkeit mit dem Apparate Mälzel's hatte, muss freilich dahingestellt bleiben. Einen Taktmesser könnte man es schon darum nicht nennen, weil bei dem Combinationsprincip jener arabischen Metrik von einem gleichmässigen Takte keine Rede sein kann. Einen interessanten Beleg dazu gibt, ein in der Tonart Hosseini stehender rhythmischer Gesang von Abdolkadir ben Isa, der von Kiesewetter als „vielleicht einzige Probe einer Originalmelodie der alten Schule" mitgetheilt wird, und der als ehrwürdige Antiquität auch hier eine Stelle finden möge.



Etwas von dem emphatisch deklamatorischen Tone dieses alterthümlichen Gesanges und von seiner ganzen Art, sich innerhalb einiger Töne gleichmässig zu bewegen, lebt, wie mich dünkt, in den mahomedanischen Ritualgesängen noch heute fort, wozu freilich Schnörkeleien und Gurgeleien jeder Art kommen. Man vergleiche weiterhin die Proben davon. Urthümliche religiöse Gesänge (den gregorianischen Kirchengesang nicht ausgenommen) haben alle einen gewissen verwandten Zug untereinander, der Grund liegt wohl darin, dass das religiöse Gefühl eine gleichartige Grundlage der verschiedensten Völker- und Cultusformen und dem Menschen überhaupt angeboren ist.

Europa herüberdrang, wo ihn die mittelalterlichen Schriftsteller als „Alpharabius" citirten — jener schon genannte Farabi oder Alfarabi — oder eigentlich mit seinem ganzen Namen Ebu Nassr Mohamed Ben Tarchan el-Farabi, geboren in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts zu Farab (Otrar), gestorben um das Jahr 950. Alfarabi, ein vielseitiger, reicher Geist, von tiefer Gelehrsamkeit und grossem Scharfsinn, war unter andern auch ein genauer Kenner des Griechischen, mit den Schriften des Euklid und Aristoxenos vertraut, und nebstbei als trefflicher Lautenspieler auch in der practischen Musik wohl erfahren. Er fand in der Musik seiner Landsleute viel Irriges, und schrieb sein berühmtes Buch über Musik ganz im Sinne der alten griechischen Autoren, so dass er für die Tonarten sogar die alten griechischen Benennungen beibehielt, das System der Tetrachorde annahm u. s. w. Er theilt die Musik, nach griechischer Weise in theoretische und practische ein und definirt sie fast wörtlich so wie Aristides Quintilianus, als Kenntniss des vollkommenen Gesanges und was dazu gehört. Auch seine Definition des Rhythmus als „Aufeinanderfolge der Töne in durch Verhältnisse begränzten Zeiten" ist ganz im Geiste der griechischen Theoretiker gedacht. Aber bei aller Verehrung für den „Meister", und ungeachtet ihn die arabische Sage zum musikalischen Wunderthäter und Zauberer gemacht hat — Alfarabi drang mit seiner Reform nicht durch. Wie die Musikschriftsteller des Alterthums gerne Pythagoras nennen, so lieben es die arabisch-persischen Musikschriftsteller, ihren verehrten Alfarabi zu nennen, aber auch nur zu nennen; denn seinen hellenisirenden Theorien bleiben sie fremd und was auf den ersten Anblick verwandt scheint, zeigt sich bei genauerer Prüfung gründlich verschieden. Die arabische Musik war bereits allzusehr entwickelt und in allzu lebenskräftiger weiterer Entwickelung begriffen, als dass sie, die ein wesentliches Bildungselement der Nation geworden, durch einen Machtspruch hätte beseitigt und ein fremdes an ihre Stelle gesetzt werden können. Nur gewisse astronomische Träumereien über die Beziehung der Töne auf Planeten, Himmelszeichen, Elemente u. s. w. scheinen unter griechischem Einflusse hervorgerufen und zwar unmittelbar durch Ptolemäus, dessen astronomisches Hauptwerk die Araber bekanntlich als „Almagest" übersetzten, und der in seiner Schrift über Musik über das vermeinte Verhältniss der Töne zu den Planeten u. s. w. umständlich handelt.

Mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts traten plötzlich zahlreiche persische Musikschriftsteller auf. — Einem geistvollen und lebhaften Volke angehörend, arbeiteten sie die arabische Musiklehre mit grossem Scharfsinne bis in's Spitzfindige hinein aus. Die Lehre von den Tonarten, die Rhythmik, die Bestimmungen der Tonverhältnisse wurden fein und sorgsam durchgebildet, besonders erfreute sich die Lehre vom Messèl einer höchst fleissigen Bearbeitung und scharf-

sinnigen Behandlung, wobei unter andern auch die bis dahin unter die Dissonanzen gezählte grosse und kleine Terz als Consonanz anerkannt wurde. Freilich war es vorzugsweise der mathematische, und, wenn wir es so nennen wollen, philosophische Theil der Musiklehre, dem die Perser sich zuwendeten, für die practische Musik hatten also ihre Traktate, so viel Geist und Scharfsinn sie daran wendeten, doch nur mittelbar Nutzen und Brauchbarkeit. Bemerkenswerth ist es übrigens, dass der als Stifter der „persisch-arabischen Schule" genannte Gelehrte, Shaffieddin Abdolmumin Ben Fachir el Ormevi el Bagdadi [1]) von Geburt gar kein Perser, sondern ein Araber war. Sein unter dem Titel Schereffije bekanntes Buch (also genannt nach Scherefeddin Harun, für den es geschrieben war) konnte an Berühmtheit und Autorität mit dem Werke Alfarabis wetteifern. An ihn schlossen sich die Perser Ebul Feredsch, Ali ben Hassan aus Ispahan (Verfasser des Buches: „Die Ergötzung der Könige und Vornehmen in dem Erkennen der Sängerinnen und der Musik), Musa Rustem Ben Seijar (Verfasser der Abhandlung „der Ausbund der Kreisläufe [2]) im Begehren der Geheimnisse), der schon genannte Encyclopädist Mahmud Schirasi, Mahmud von Amul u. a. Auch in Spanien traten um diese Zeit nennenswerthe Musikschriftsteller auf — als: der Wesir Lisaneddin Ben el Chatib, der aus Alpuxarra gebürtige Mohammed ben Ahmed ben Habr u. a. Die persische Schule liess eigentlich nur vier Haupttonarten gelten: Uschak, Rast, Husseini und Hidjas — alle anderen sollten sich auf diese vier zurückführen lassen; trotzdem blieben sie bei der alten Eintheilung der 12 Makamat und 6 Awasat; ja, sie bereicherten das System mit noch 24 sogenannten „Schaabè" d. i. Zweigen, welche Ausschnitte und Fragmente aus den Tonleitern sind, und zum Theil aus nur wenigen Tönen bestehen. So bildet die erste und zweite Stufe, oder vierte und fünfte, siebente und achte Stufe der Tonart Uschak die Zweigtonart Dugjah u. s. w. Die merkwürdigste Zweigtonart ist Mahur, welche bis auf die etwas zu hohe Septime unserer Durscala gleichkommt. Ueberhaupt aber war die Schule an Distinctionen, Divisionen und Subdivisionen ungemein reich, und ihre „starken" und „gelinden Gattungen", die jede wieder in „ordnende, formende und färbende" zerfallen, welche letztere wieder in „heftige, mässige und schwache" subdividirt werden, wozu denn auch eine endlose Menge mikroscopisch fein bemessener Intervalle dienen muss, geben an Spitzfindigkeit den „Schattirungen" der griechischen Theoretiker nicht das Geringste nach. [3]) Indessen war man einsichtsvoll und ehrlich genug, die practische Unbrauchbarkeit solcher Feinheiten

1) Kiesewetter nennt ihn den „Zarlino der Orientalen."

2) Ilm el edwar Kunde der Kreisläufe (d. i. Tonleitern) bedeutet so viel als Musik.

3) Kiesewetter, a. a. O. S. 43.

gewissermassen anzuerkennen, wie schon aus dem Umstande erhellt, dass die Tonleitern durch eine Reihe ganz bestimmt vorgeschriebener Griffe auf der Laute für jede derselben erklärt werden, also eine bestimmte Tonhöhe für jede davon festgesetzt erscheint. Wichtiger war es, dass die persischen Theoretiker über die Art eine Tonart in die Quarte oder Quinte zu transponiren handelten — eine Operation, die den früheren arabischen Autoren fremd war. Durch die Transponirung in die Quarte oder Quinte verschwand das Wesentliche einer Tonart aber so wenig als es bei den Kirchentönen der Fall ist, weil jenes Wesentliche nicht auf der Tonhöhe, sondern auf der Intervallenfolge beruhte.

Interessant ist es zu sehen, wie die Perser auch auf Ausdruck und Stimmung der Färbung Rücksicht zu nehmen anfangen. Dergleichen taucht in der Musikgeschichte überall auf dem Punkte auf, wo die Theorie des Tonmaterials ihre Arbeit zu etwas Rundem und Abgeschlossenem gebracht hat — freilich aber vorerst nur in den allgemeinsten Umrissen und Andeutungen. Als zu Ende des 15. Jahrhunderts die Theorie der europäisch-abendländischen Musik ein geordnetes Ganze heissen durfte, gab Franchinus Gafor den Tonsetzern (aber gleichsam nur beiher) den Rath, auch den Ausdruck zu beachten „der Tonsetzer denke daran den Gesang den Worten anzupassen, so dass, wenn vom Verlangen nach Liebe oder Tod oder von irgend einer Klage die Rede ist, er, nach Art der Venetianer, möglichst klagevolle Töne wähle und setze. Ein Gesang im vierten oder sechsten Tone, oder auch wohl im zweiten wird nach meiner Meinung dazu besonders tauglich sein, weil diese Töne etwas Abgespanntes haben, also eine solche Wirkung leicht hervorzubringen vermögen. Wo es sich um Worte des Zornes und heftigen Vorwurfes handelt, sind rauhe harte Töne angemessen, dergleichen man insgemein dem dritten und siebenten Tone zuschreibt. Worte des Lobes oder der Mässigung verlangen mittlere Töne, wie sich solche schicklich im ersten und achten Tone finden.“ [1])

Ganz ähnlich klingen nun die Lehren, welche die persischen Theoretiker dem Tonsetzer geben. Wenn er ein Gedicht in Musik zu setzen habe, solle er es sich angelegen sein lassen, diejenige Tonart dafür auszuwählen, welche zu dem Inhalt der Worte am

---

1) Studeat insuper cantilenae compositor cantus suavitate cantilenae verbis congruere, ut quum de amoris vel mortis petitione autquavis lamentatione fuerint verba, flebiles pro posse sonos (ut Veneti solent) pronunciet et disponat. Huic et plurimum conferre existimo cantilenam in quarto et sexto tono seu etiam in secundo dispositam, qui quidem toni, cum remissiores sint noscuntur hujusmodi effectum facile parturire. Quum vero verba indignationem vel increpationem dicunt, asperos decet sonos et duriores emittere, quod tertio ac septimo tono plerumque solitum est ascribi. Verum laudis et modestiae verba medios quodammodo sonos expetunt, primo atque octavo tono quam decenter inscripta (Mus. pract. III. 15).

besten passt. Denn einige Tonarten erwecken in der Seele Tapferkeit, Lust und Fröhlichkeit, als Uschak, Newa und Buselik; sie passen daher vorzüglich für Türken, Aethiopier und die persischen Gebirgsbewohner. Rast, Newrus, Irak und Isfahan sind von ruhiger gemässigter Wirkung, daher eignen sie sich für Leute von ruhigerem Gemüthe, besonders für Bewohner gemässigter Landstriche: Büsurg, Rohawi, Zirefkend, Sengule und Husseini sind schwach, traurig und wirken abspannend.[1])

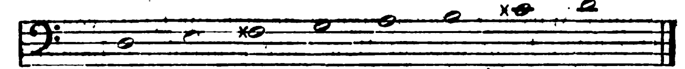
Bald nach der Periode der persischen Theoretiker tauchte ein neues Tonsystem auf, dessen Eindringen und Verbreitung in Persien durchaus räthselhaft erscheint — es ist das System der sieben ganzen und fünf halben Töne, wie es sich auch in Europa festgestellt hat und die Grundlage unserer Tonkunst bildet. Die Vermuthung Kiesewetter's, dass es im 13. und 14. Jahrhundert durch Missionäre oder europäische Gesandtschaften nach Persien verpflanzt worden sein möge, ermangelt wenigstens der positiven Bestätigung. Missionäre und Gesandte hatten im Orient schwerlich Zeit und Lust Musiklehrer abzugeben. Und hätten die Orientalen, welche eine eigene reiche Musikliteratur aus der Feder ihrer berühmtesten Weisen und Gelehrten und eine bunte lebhaft betriebene Musikübung seit Jahrhunderten besassen, den Lehren der verachteten Ungläubigen Gehör geliehen? Freilich hat ein Theoretiker augenscheinlich zur Nachahmung des Cesolfaut, Delasolre u. s. w., der Solmisation die Namen Alif-mim-lam, Be-fin-sin; Gim-fad-dal u. s. w. zusammengesetzt.[2]) Glaubhafter möchte sein, dass neben der tiefsinnigen Arbeit der gelehrten Zunft in der Studierstube, es die ungelehrten praktischen Musikanten, die wenig oder gar nicht geachteten Spielleute, welche ihrerseits auch wieder nicht Zeit, nicht Lust, ja nicht einmal die nöthige Bildung dazu hatten, die Traktate eines Schaffieddin und anderer Philosophen zu studieren, gewesen sind, welche, indem sie täglich ungenirt und kunstlos darauf losmusizirten, Melodien nachspielten und neue erfanden, wie sie eben vermochten, auf dem Wege der Uebung wie von selbst auf den rechten Weg kamen und das Richtige wie zufällig fanden. Dieses Verhältniss der Tongelehrten und der Musikanten zeigt sich ja in sehr analoger Weise auch im mittelalterlichen Europa, und wie wir aus Glareanus wissen, besassen die Pfeifer und Geiger bereits die einfache Moll- und Durscala, während die Gelehrten noch stritten, ob es acht, zwölf oder fünfzehn Tonarten gebe.[3]) Nach

1) Kiesewetter a. a. O. S. 46.

2) A. a. O. S. 22.

3) Nempe de duodecim priscorum musicorum modis ut dignam tractationem nostrae aetatis hominibus ostendamus docemusque non temere initio horum librorum Dodecachordon hanc commentationem a nobis appellatam. Multis sane eruditis viris hac tempestate παράδοξον visum est cum de duodecim modis a nobis fieret mentio, qui ipsi octo duntaxat norant, alii tres etiam sufficere clamitant, ut, re, mi, quemadmodum ludionum vulgus habet. (Do-

Villoteau's Mittheilung bedienen sich die arabischen Musikanten in Aegypten nachstehender Tonleiter:



Die Töne der tieferen Octave werden durch den Zusatz Kab, die der höheren durch den Zusatz Gawab bezeichnet, z. B. Kab-el-rast, Kab-el-dukah u. s. w. Wird ein Modus auf eine andere Tonstufe transponirt, z. B. auf die dritte, so heisst dieses dann Rast des Sikah u. s. w. Jeder Ton heisst „Bordah", dazwischen steht ein „halber Bordah". Der Autor des „blühenden Baumes" sagt: „ein halber Bordah steht zwischen einem Bordah und dem folgenden — wisse auch, dass der halbe Bordah, von dem wir eben gesprochen, die Hälfte eines Tones ist; das ist schwer mit der Stimme auszuführen, aber wenn man ein Instrument zu Rathe zieht, wird man die Richtigkeit erkennen, denn auf einem Instrumente kann man zwischen zwei Tönen zwei oder drei andere hervorbringen: begreife dieses, und du wirst auf gutem Wege sein." 1)

Allein dieser in der That gute Weg führte weder den ausübenden Musikus, der sich über die Halbbildung einer im Grunde doch nur barbarischen Kunstübung nicht zu erheben vermochte, zum Ziele, noch den Theoretiker, der das glücklich Gefundene durch orientalisch-phantastische Auffassung trübte. Wie der Hindostaner in jedem Tone ein belebtes, mythisches Wesen erblickt, so gestaltet sich der lebhaften Phantasie des Arabers der Zusammenhang der Töne zu dem Bilde eines Baumes, der aus der Wurzel sprossend sich in Aeste und Zweige theilt. Von der Hauptwurzel Rast (*D*) gehen drei andere Wurzeln oder Stämme aus, die nächst angränzenden Töne ♯*d*, *e*, *f*. Jeder dieser Stämme theilt sich in zwei Aeste (seine Ober- und Unterterz) so dass zu der Wurzel *d* die Aeste ♯*f* und *b*, zur Wurzel ♯*d* oder ♭*e* die Aeste *g* und *h*, zur Wurzel *e* die Aeste ♯*g* und *c*, zur Wurzel *f* endlich die Aeste *a* und ♭*d* gehören. Nach der aufsteigenden Reihenfolge geordnet ergeben diese Töne die Reihe *c* ♭*d* ♮*d* ♭*e* *f* ♯*f* *g* ♯*g* *a* *b*, *h* — das heisst die chromatisch aufsteigende Scala bis zu der nächsthöheren Octave. Jeder dieser

---

decachordon II. 1) — quemadmodum hoc quoque tempore tibicines fidicinesque in usu habent. Sex enim modos: Jonicum, Hypojonicum, Lydium, Hypolydium, Mixolydium, Hypomixolydium *in ut modulantur*. Quatuor vero: *Dorium* Hypodorium Aeolium, Hypoaeoluim, et si addere licet Hypermixolydium in Re. (ibid. II. 11). Das heisst mit andern Worten: die praktischen Musikanten bedienten sich der Dur- und Mollskala, ersterer von *C*, letztere von *D* aus.

1) Villoteau, a. a. O. Die Zeichen ♯ und ♭ in der folgenden Darstellung sind nur andeutende Nothbehelfe.

Töne bezieht sich auf die Elemente, als den Grundstoff aller Dinge, auf die zwölf Himmelszeichen, die Planeten und die Tage und Nächte der Woche. „Die Verschiedenheit der Elemente", sagt der Autor des Blütenbaumes, „ist folgende, und genau dieselbe ist auch die Verschiedenheit der vier Wurzeln. Das Feuer, als das erste der Elemente, ist warm und trocken, es gehet in die Luft über, welche warm und feucht ist, dann in Wasser, welches kalt und feucht ist, und endlich in Erde, die kalt und trocken ist. 1)" Dem Feuer oder dem Trocknen und Warmen entspricht die Wurzel Rast, sie entspricht zugleich dem cholerischen Temperament und dem Himmelszeichen des Widders. Die folgende Wurzel Erak (♯*d* oder ♭*e*) ist analog der warmen und feuchten Luft, dem sanguinischen Temperament und dem Himmelszeichen des Stieres, die dritte Wurzel Zirefkend (*e*) gleicht dem Wasser, dem phlegmatischen Temperament und dem Zeichen der Zwillinge, die vierte Wurzel Isfahan (*f*) dagegen der Erde, dem melancholischen Temperamente und dem Zeichen des Krebses u. s. w. — die „Aeste" haben gleiche Eigenschaft mit ihren „Wurzeln." 2) Hier zeigt sich der Grund der angeblichen Verwandtschaft jener „Wurzeln" und „Aeste", der freilich ein ganz aussermusikalischer ist. Da nach der Reihenfolge der Elemente das Feuer nebst der Wurzel Rast wieder in der Tonreihe auf ♯*f* und *b* trifft, so werden diese drei Töne als zusammengehörig angesehen und eben so bei den übrigen.

Die grösste Confusion riss mit dem neupersischen Tonsysteme in der Lehre der Tonarten ein. Die heilige Zwölfzahl der Makamat, und der sechs Awasat wurde beibehalten, aber die ersteren sind gar keine Tonleitern mehr, sondern aus mehr oder weniger Tönen zusammengesetzte Phrasen, deren jede nach der Höhe und Tiefe zu, zwei andere Tongebilde als Zweigtonarten entsendet. Ein anonymer, von Kiesewetter im Auszuge mitgetheilter persischer Autor beschreibt umständlich jeden Tonschritt einer jeden Tonart — Rast z. B. „fängt in yek (den ersten Ton) an, geht von da in's untere heft (den siebenden Ton) in's untere schesch (den sechsten Ton), dann nochmals in's untere heft und dann in's yek, wo sie bleibt." Den Sinn der so beschriebenen Phrase $\bar{c}$, *h*, *a*, *h*, $\bar{c}$ als Tonart zu fassen, ist allerdings eine unlösbare Aufgabe. — Aehnliche melodische Phrasen bilden die Tonart Irak ($\bar{d}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ *h*), die verwandten Tonarten Uschak, „die verliebte" (*a g f e*) und Newa (*f e des e*), welche letztere mit ihrem Halbtone (*f e*) als Fortsetzung der „verliebten" anschliesst. Keine dieser Tonarten erreicht den Umfang einer

1) Uebereinstimmend sagt Platon im Timäos: γίγνεταί τε ἐκ πυρὸς ἀήρ, ἐξ ἀέρος ὕδωρ. Der Zusammenhang dieser Anschauungen unterliegt wohl keinem Zweifel. Aehnliches auch bei de Muris, Summa Musicae XIV (s. Gerbert, script. III. S. 217).

2) Alles Vorstehende ist dem „blühenden Baume" entnommen.
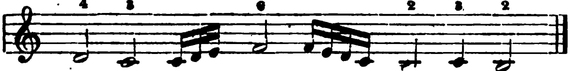
Octave, selbst die zwei ausgedehntesten Buselik und Hussenini erstrecken sich nicht über eine Quinte. Die zugehörigen Lauttonarten haben wieder Beziehungen auf Planeten, so Girdanije auf den Mond, das Kalte und Feuchte, Selmek auf den Mars, das Warme und Trockene u. s. w.

Jenes eigenthümliche Commando, mit dem der vorhin erwähnte Perser die Tonarten erläutert, musste auch die Dienste einer Tonschrift leisten, z. B. wird eine Melodie der Tonart Zirefkend also beschrieben: „nimm den Ton vier, steig herab in den Ton drei, von da gehe in den Ton sechs, dann schnell herab durch alle Töne bis zum Ton zwei; dort mach' eine Pause; dann steig wieder in den Ton drei; schliesse im Tone zwei". [1]) Diese lebhaft an ein Kochbuch erinnernde Manier der Versinnlichung wurde durch gezeichnete Kreise, mit einbezogenen Linien, auch wohl durch Zuhilfenahme von Farben unterstützt. In den Manuscripten der neuern Perser, erscheint dergleichen nicht selten. Die ältern Theoretiker bedienten sich zur Namhaftmachung der Töne der Zahlen 1 bis 18, für die höhere Octave 18 bis 35.
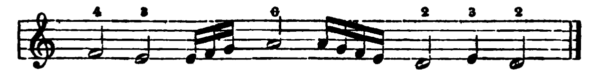
Vor etwa 150 Jahren kam Demetrius von Cantemir auf den Einfall, die Buchstaben des arabischen Alphabets zur Bezeichnung der Töne zu verwenden. Die orientalischen Musikanten haben aber auch von dieser Erfindung keinen Gebrauch gemacht, da es ihnen genügt, eine Anzahl von Melodien auswendig zu wissen, als ein Capital, das ihnen Zinsen an Geld und Beifall tragen muss. Von Harmonie haben sie ohnehin keinen Begriff, sie erscheint den Orientalen als etwas nicht blos Ueberflüssiges, sondern auch Störendes. Dass bei der Doppelflöte der ägyptischen Fellah (dem Argul) die eine Röhre wie ein Orgelpunkt, oder besser wie ein Dudelsack zu der Melodie der andern Flötenröhre mit bourdonirt, kann keine Harmonie vorstellen.

Die arabischen Melodien sind mitunter nicht ohne einen gewissen fremdartigen Reiz, doch öfter noch sind sie rohe, ungeschickte Gebilde einer kaum halbcultivirten Kunstfertigkeit. Oft auch werden sie mit bunten Gurgeleien und allerlei Coloraturen so verschnörkelt, dass die eigentliche Melodie darunter fast völlig verschwindet. Manches erhält durch den Localton der Umgebung etwas eigenthüm-

1) De la Borde Essai. Dalberg entziffert das Rezept folgendermassen:

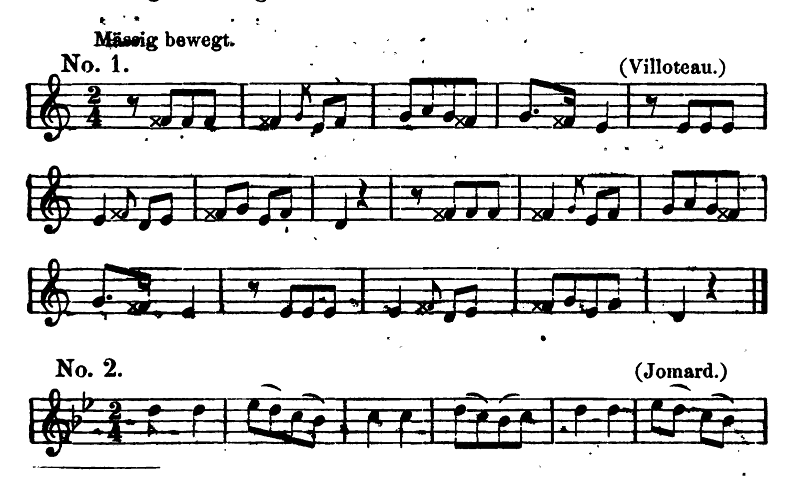


was Kiesewetter (da nicht die A-moll-Tonleiter, sondern die Durtonleiter die ursprüngliche ist) folgender Art berichtigt:
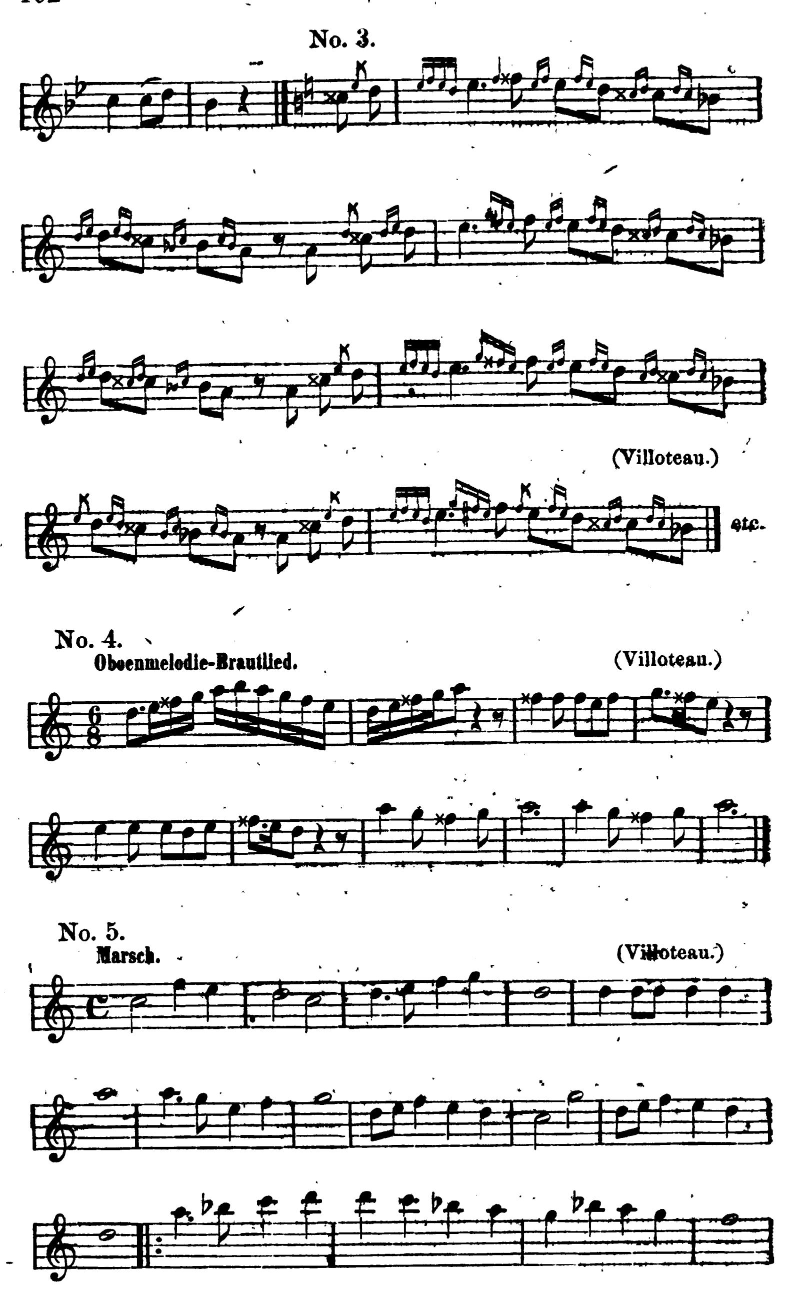


lich Anziehendes, der gesungene Ruf des Mueddin zum Gebete, vom Balkone des hohen Minarets ist nach der Versicherung der Reisenden seltsam feierlich und phantastisch zugleich anzuhören, mit seinen abwechselnd gehaltenen Tönen und bunten Läufen und Trillern. Aehnlich in der Stimmung, aber einfacher und des Coloraturgeschnörkels entbehrend ist das Singen des Alkorans und der Gesang der Derwische; diese Ritualgesänge haben alle etwas Feierliches [1]) und Ergreifendes, ein bis zum Leidenschaftlichen energisches Gefühl einer tiefen, aber nicht geklärten Religiosität spricht sich darin in sehr charakteristischer Weise aus. Die Begräbnissgesänge sind düster, eintönig, trauervoll. Die Kriegsmärsche drücken eine wilde Aufregung aus, und haben etwas barbarisch Trotziges in dem regellosen Gange ihrer Melodie. Das Rudern, Wasserschöpfen u. s. w. wird mit Gesang begleitet, dessen Rhythmus den Bewegungen der Arbeit entspricht. Machen die Nilschiffe Abends Station, so setzen sich die Schiffsleute am Ufer im Kreise auf den Erdboden nieder, und führen händeklatschend ihren Gesang aus, während einer mitten im Kreise tanzt. Soll der Gesang recht schön sein, so muss er in einem gewissen näselnden Tone vorgetragen werden. Den Rhythmus mit Händeklatschen anzugeben, ist noch jetzt, wie einst in der uralten Zeit üblich, sie haben ein eigenes Wort dafür und nennen es „Schaks“.
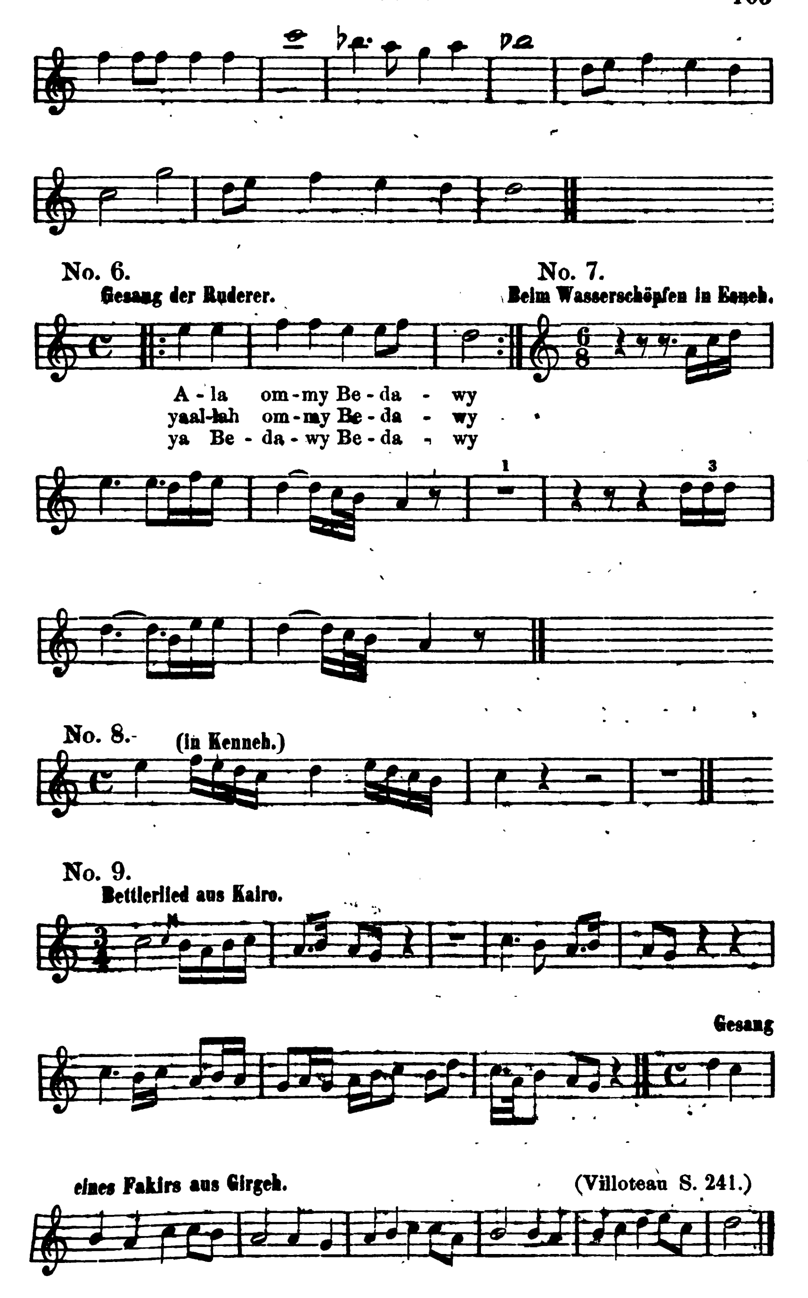
Eine kleine Auswahl von Melodien möge hier die unmittelbare Anschauung ihrer Eigenthümlichkeiten vermitteln [2]):
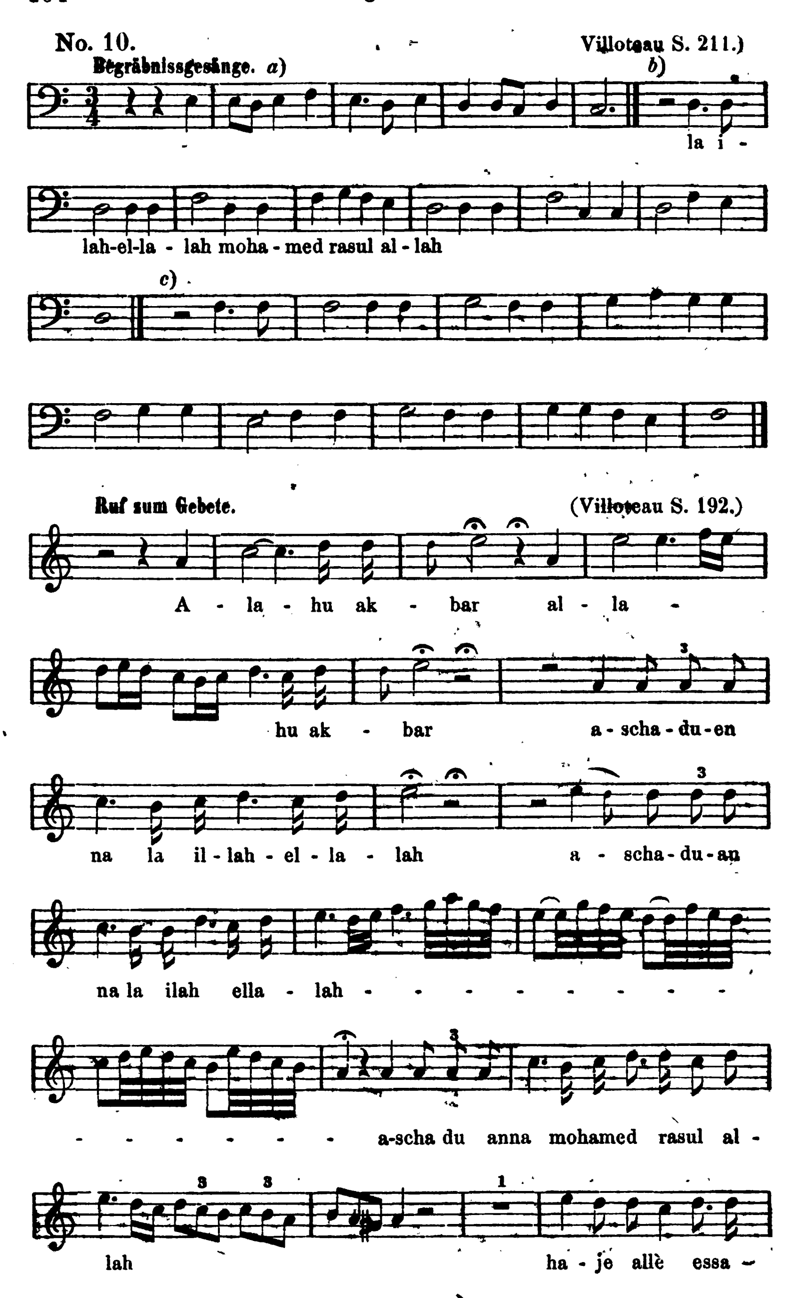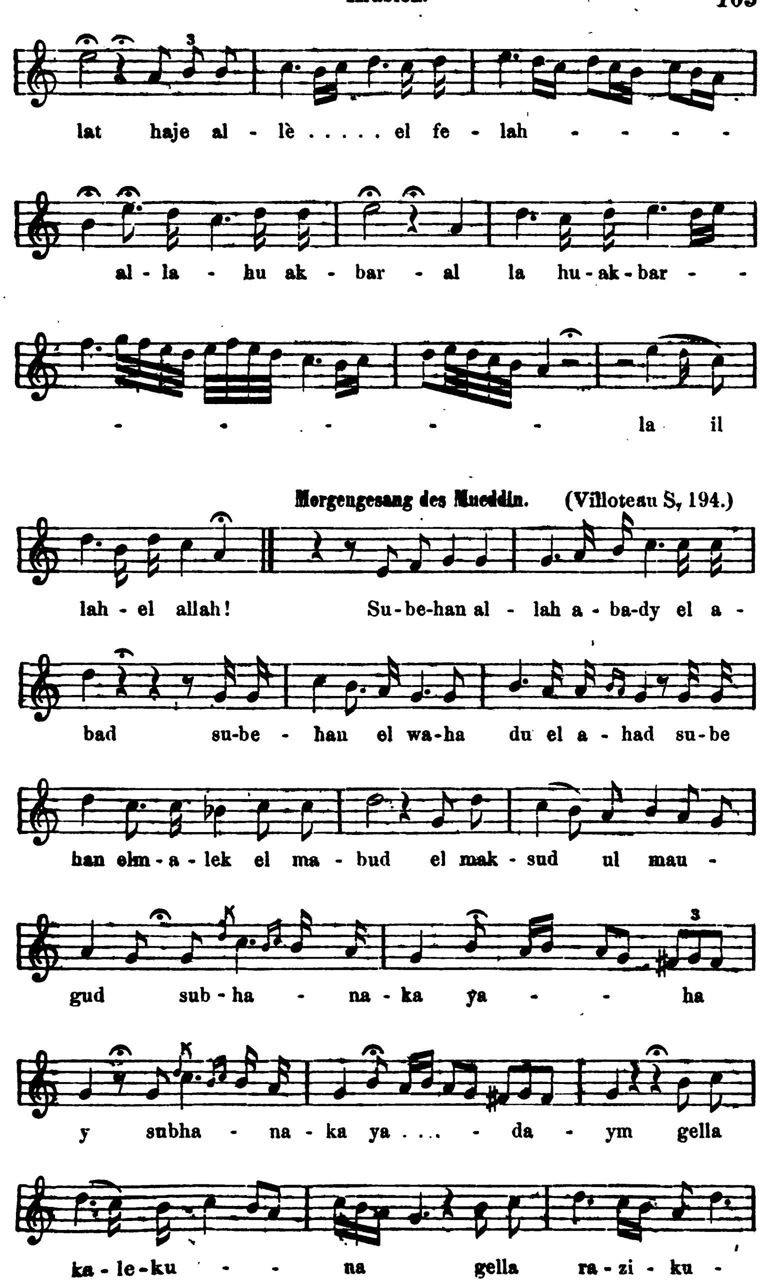


1) Sie mahnen auffallend an die Synagogengesänge der Juden.

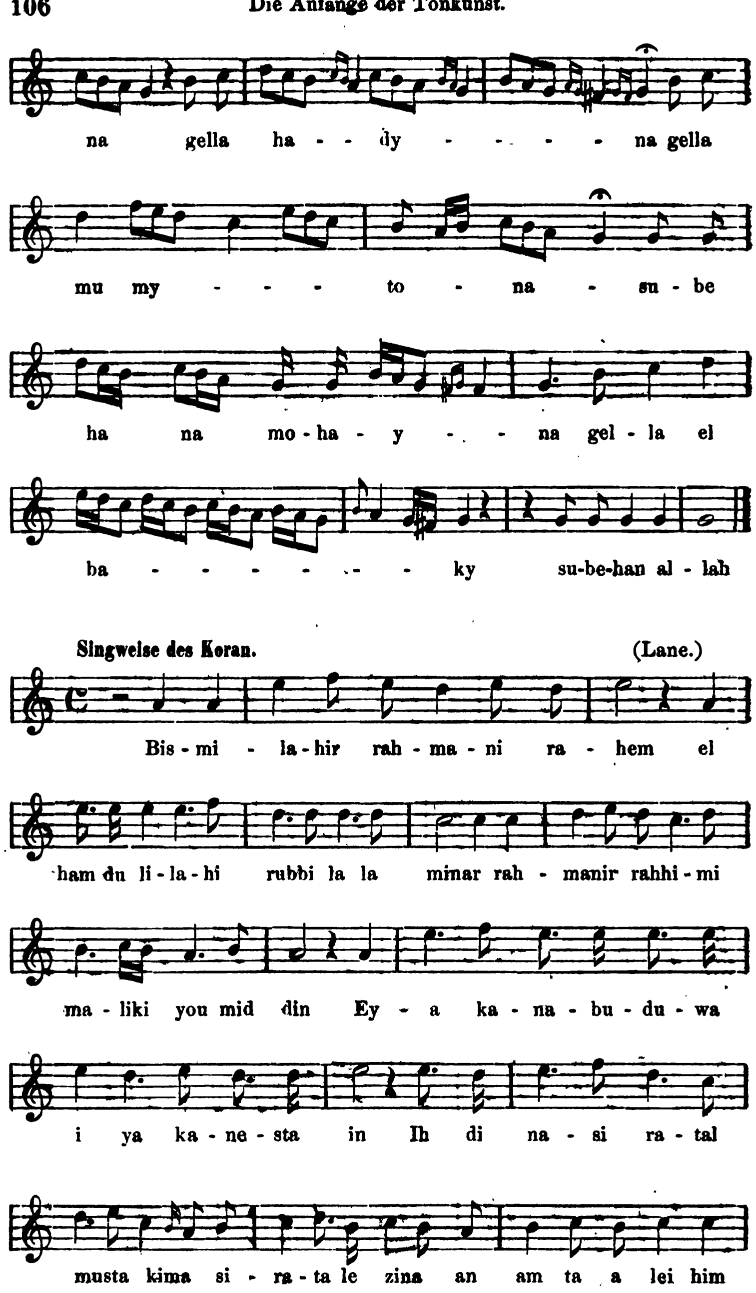
2) Wer mehr davon kennen zu lernen wünscht, findet einen ziemlich bedeutenden Vorrath im 14. Band der Description de l'Egypte, in Lanes account of the manners and customs of the modern Egyptians, und in de la Borde, Essai sur la musique.
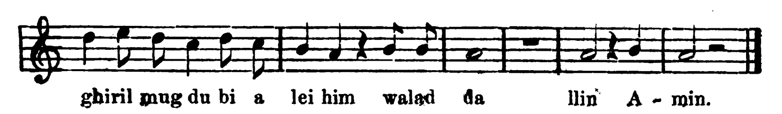

No. 3.
(Villoteau.)
etc.
No. 4.
Oboenmelodie-Brautlied.
(Villoteau.)
No. 5.
Marsch.
(Villoteau.)

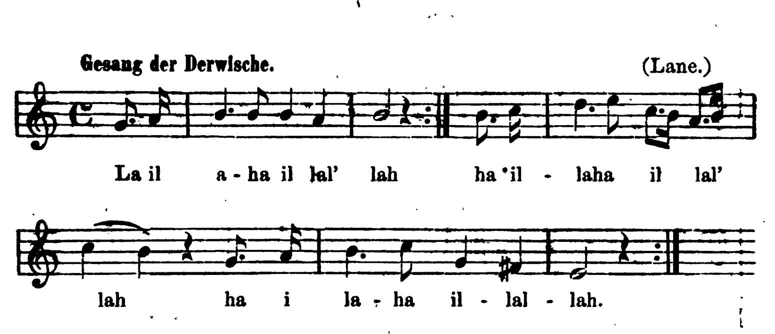

No. 6.
Gesang der Ruderer.
No. 7.
Beim Wasserschöpfen in Esneh.
A - la om - my Be - da - wy
yaal-lah om - my Be - da - wy
ya Be - da - wy Be - da - wy
1
3
No. 8.
(in Kenneh.)
No. 9.
Bettlerlied aus Kairo.
Gesang
eines Fakirs aus Girgeh.
(Villoteau S. 241.)


No. 10.
Villoteau S. 211.)
Begräbnissgesänge. a)
b)
la i -
lah-el-la - lah moha - med rasul al - lah
c)
Ruf zum Gebete.
(Villoteau S. 192.)
A - la - hu ak - bar al - la -
hu ak - bar a - scha - du - en
na la il - lah - el - la - lah a - scha - du - an
na la ilah ella - lah
a-scha du anna mohamed rasul al -
lah ha - je allè essa -


lat haje al - lè . . . . . el fe - lah - - - - -
al - la - hu ak - bar - al la hu - ak - bar - -
- - . - - - la il
Morgengesang des Mueddin. (Villoteau S, 194.)
lah - el allah! Su - be - han al - lah a - ba - dy el a -
bad su - be - han el wa - ha du el a - had su - be
han elm - a - lek el ma - bud el mak - sud ul mau -
gud sub - ha - na - ka ya - - ha
y subha - na - ka ya . . . . - da - ym gella
ka - le - ku - - na gella ra - zi - ku -


na gella ha - - dy - - - - - na gella
mu my - - - to - na - su - be
ha na mo - ha - y - - na gel - la el
ba - - - - - - ky su-be-han al - lah
Singweise des Koran.
(Lane.)
Bis - mi - la - hir rah - ma - ni ra - hem el
ham du li - la - hi rubbi la la minar rah - manir rahhi - mi
ma - liki you mid din Ey - a ka - na - bu - du - wa
i ya ka - ne - sta in Ih di na - si ra - tal
musta kima si - ra - ta le zina an am ta a lei him





Ganz interessant ist es, zu sehen, wie sich die Araber, wenn ihnen einmal eine europäische Melodie in die Hände fällt, solche nach ihrer Weise umgestalten. Das bekannte französische Liedchen Marlborough s'en va t'en guerre aus dem Anfange vorigen Jahrhunderts, ist zu einem arabischen Gesange zurechtgemacht worden:

No. 1 ist ein Liebeslied, wie es die „Alatyeh", d. i. die Musiker von Profession zu singen pflegen, „o du, die ein Blumengewand trägt und einen Gürtel von Cachemir u. s. w." (mitgetheilt von Villoteau descr. de l'Egypte XIV. Bd. S. 135. Das Lied steht auf der dritten Tonstufe Sikkah.)

No. 2 ein Liedchen, das Hr. Jomard, Mitglied der Akademie, aus Aegypten mitgebracht hat. Beide Gesänge sind von natürlichem Tonsinn eingegebene Melodien.

No. 3. Ist ein Liebeslied im Modus Nawa: „mein Liebster trägt einen Hut" u. s. w. Die Melodie ist mit dem ganzen Uebermasse orientalischen Geschnörkels ausgestattet. Auch Fétis (biogr. univ. des musiciens) sagt: „l'excessif emploi des ornements et la division d'echelle par des tiers de tons donnent à cette chanson le caractère de la musique arabe dans toute sa pureté." Kiesewetter meint dagegen: „diese sogenannten Verzierungen seien nur eine eingelernte Unart der heutigen arabischen Sänger in Aegypten.)
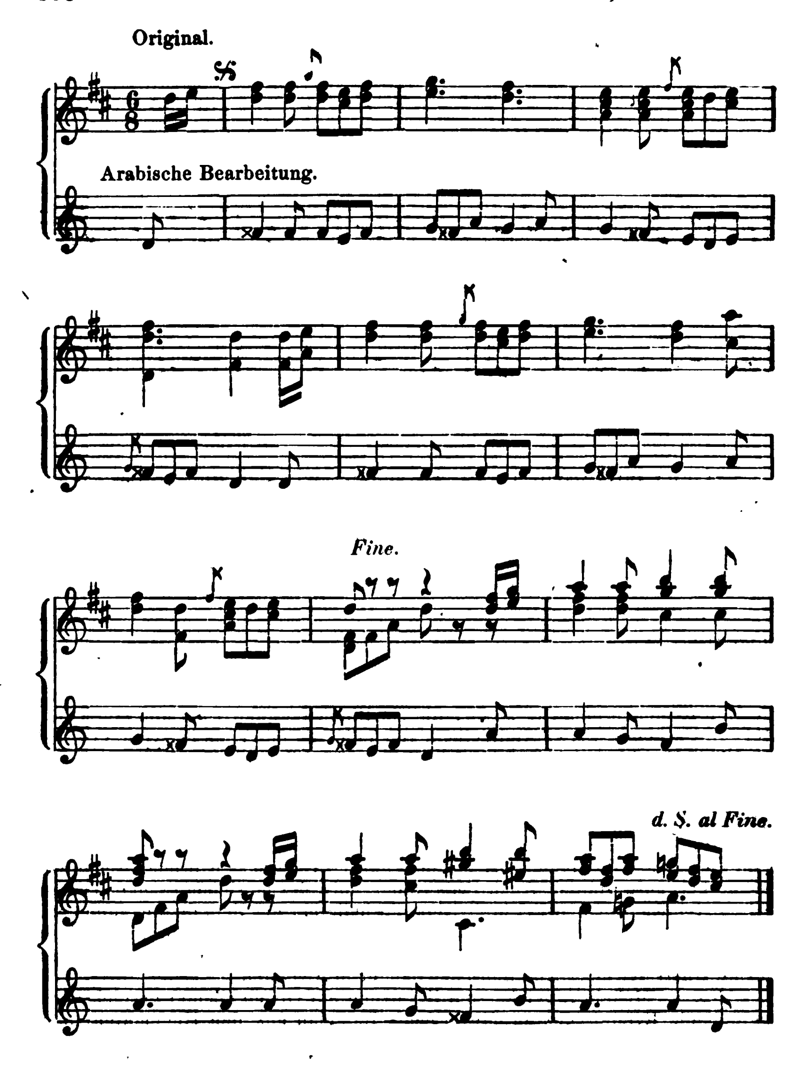
No. 4. Melodie, welche zum Brautzuge auf Oboen (Zamr) gespielt wird; auffallende Reminiscenz an Meyerbeer's Rataplan aus den Hugenotten (oder vielmehr umgekehrt). Die zwei ersten Takte sind Vorspiel.

No. 5. Marschmelodie, mit welcher Behörden und Volk von Kairo dem von der syrischen Expedition heimkehrenden Napoleon entgegenkamen. Die Melodie spielten Oboen, wozu Trommeln aller Art den Rhythmus schlugen.

No. 5. 6. 7. 8. Gesänge beim Arbeiten.
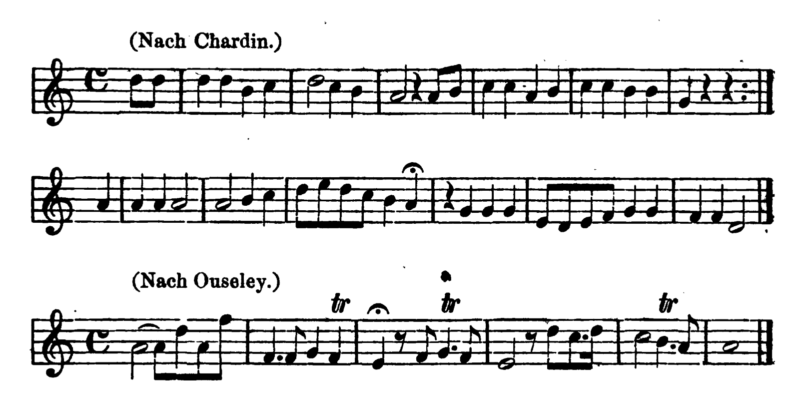
No. 9 Bettlergesänge.

No. 10. Gesänge bei Beerdigungen: *a*) für Vornehme; *b*) für den Mittelstand; *c*) für gemeine Leute.

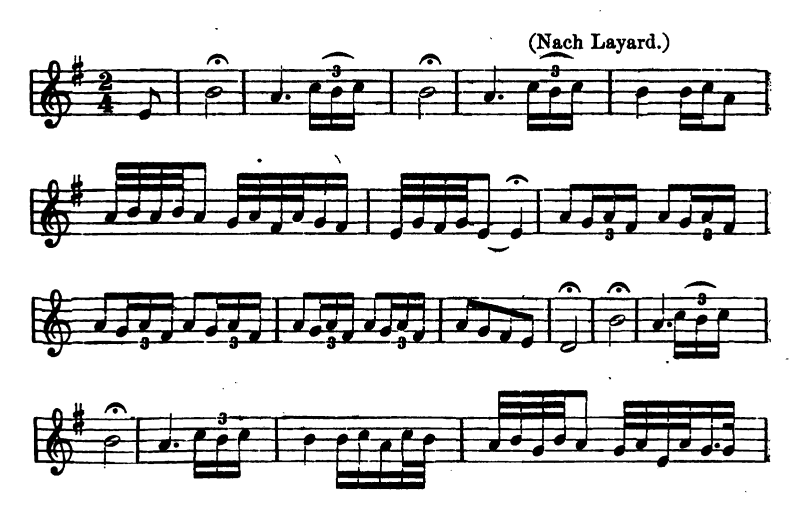


Die Türkische Musik hängt, wie die relative Cultur der europäischen Türken überhaupt von dem arabisch-sarazenischen Wesen ab. Wir finden daher auch in der Musik dieser Völker, wie auch in jener der Syrer, Armenier, der Jezidi (von der Layard Proben mitgetheilt hat) überall ein sinnlich üppiges Schwelgen in unbestimmten, wenig scharf ausgeprägten, in einander verschwimmenden Tönen und überreich und phantastisch angewendeten Co-

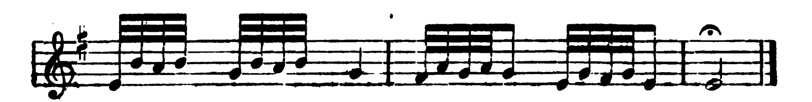
loraturen. Doch sollen die persischen Melodien etwas gehaltener sein als die eigentlichen arabischen. Folgende Melodienproben lassen (trotz des etwas barbaristischen Schlusses beider und der hastigen, unvermittelten Intervallschritte der zweiten Melodie) dennoch Musikanlage erkennen:



Derlei Melodien sind Liebeslieder, wie sie die „Mutreb", die wandernden Sänger zur Laute Barbit, oder zur Harfe Chenk singen. Gegen das einfach Ausdrucksvolle dieser Weisen contrastiren die Gesänge der den Persern tiefverhassten „Teufelsanbeter" der Jezidi im benachbarten Kurdenlande, welche in ihren Schnörkeleien und ihrem langathmigen Halten arabischen Einfluss erkennen lassen, z. B. nachstehender Gesang der Priester:
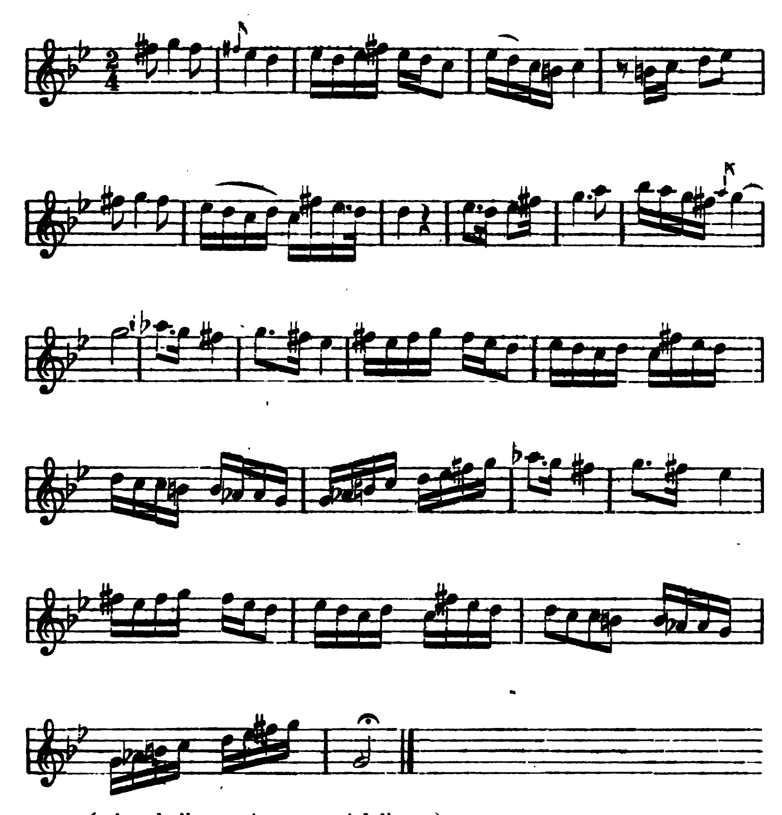






In manchen türkischen Liedern ist ein gewisser, nach der europäischen Musik hingewendeter Zug zu spüren, wie in dem von Villoteau mitgetheilten:

(nach Villoteau.)

(Harmonisirt v. A. W. A.)

Was dieser Melodie den so sehr fühlbaren Unterschied gegen die arabischen, persischen u. s. w. gibt, ist das deutlich durchblickende Gefühl einer Tonart im Sinne europäischer Musik, der Hauptbedeutung von Grundton, Terz und Quinte, des Subsemitoniums u. s. w. Sie klingt daher auch beinahe wie europäische Musik. Aber bei anderer Gelegenheit tritt das asiatische Element mit aller Kraft zu Tage, z. B. in dem in der türkischen Musik höchst beliebten Schritt von der kleinen Terz zur übermässigen Quarte, wie in folgendem türkischen Liede



(mitgetheilt von August v. Adelburg.)
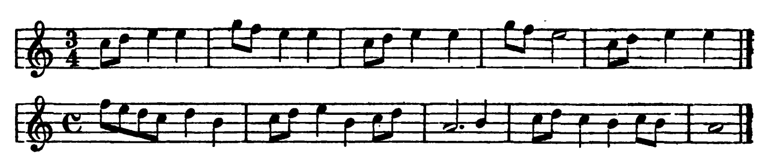
Und liegt in den peinlich sonderbaren, ohne Ende und Ziel herumtaumelnden Gängen jenes Liedes nicht etwas vom türkischen Nationalcharakter? Etwas, das an träges Haremleben und wilde Grausamkeit zugleich mahnt? Ein Volk, bei dem man Melodien

dieser Art als Nationalgesänge zu hören bekömmt, ist noch sehr weit von europäischer Cultur! [1])

Wichtiger als durch ihre Theorie sind uns die Araber durch ihre Musikinstrumente geworden, die Lauten, Mandolinen, Guitarren, ferner unsere Oboen, unsere Trommeln und Pauken sind directer arabischer Abkunft — und die Geigeninstrumente sind zwar nicht erst durch das arabische Geiglein Rebec, zur Zeit der Kreuzzüge, in Europa bekannt geworden (denn schon im 8., 10. und 11. Jahrhundert kommen Abbildungen von Bogeninstrumenten vor, und Constantinus Africanus im 11. Jahrhundert spricht von der „Fidula" und „Rotta" wie von allbekannten Instrumenten), aber die Annahme des Rebec durch die Trouveurs hat zur Verbreitung dieser Gattung Instrumente sicher viel beigetragen. Bei vielen Instrumenten (der Laute u. s. w.) wird der arabische Ursprung schon durch die Etymologie ihrer Namen bezeugt.

Die Krone der arabischen Instrumente ist die Laute, welche in ihrem Bau völlig der im christlichen Europa seit erst etwa einem Jahrhunderte ausser Gebrauch gekommenen gleicht. Die Araber nennen sie l'eud oder el'eud, das heisst buchstäblich „Holz" und zwar Aloenholz. Durch die Bekanntschaft mit den Saracenen lernten die Europäer das Instrument kennen, dessen Namen von den Spaniern mit laudo, den Italienern mit leuto oder liuto, dem arabischen Stammworte nachgebildet wurde. Das Instrument scheint zu Anfang des 12. Jahrhunderts, also in der Epoche der Kreuzzüge nach Europa gekommen zu sein, da erst auf Malereien dieser Epoche Lauten- und Guitarrenartige Instrumente erscheinen. [2]) Bei Alfarabi (also zu Anfang des 10. Jahrhunderts) findet sich schon eine genaue Beschreibung der Laute, welche sowohl ihm als auch den späteren Autoren dazu dient, den Nachweis für ihre Lehren zu geben, daher sie den Handschriften öfter zur Erläuterung die Zeichnung des Griffbrettes beifügen. Die Araber selbst schreiben die Erfindung der Laute dem Pythagoras und ihren früheren Besitz den Persern zu. Nach der Angabe des arabischen Autors Nobata

1) Eine wilde türkische Tanzmelodie findet sich in de la Borde, Essai Th. I. S. 385:



von daher hat sie wohl C. M. v. Weber für den Mohrentanz im Oberon genommen.

2) Man sehe bei Coussemakers „Hucbald" die Nachzeichnung eines Laute- oder Guitarrespielenden Engels nach einer Malerei aus dem 13. Jahrhundert.

(aus dem 13. Jahrhundert), soll ein gewisser **Nadhr Ben el Hares Ben Kelde** von Hira an den Hof des Königs Chosru Parviz abgesandt worden sein und dort das Lautenspiel und persische Melodien erlernt haben, die er dann seinerseits in Mecca lehrte. [1]) Als einer der frühesten Lautenspieler in Arabien wird ein Victualienhändler **Saib Chatir** aus Medina genannt, der übrigens selbst persischer Abkunft war (um 680 n. Chr.), und als um dieselbe Zeit persische Arbeitsleute mit Ausbesserung der Kaaba beschäftigt waren, lernte Ebn-Sorreidsch von ihnen Lautenspiel und Gesang. [2])

Gegen diese übereinstimmenden Zeugnisse ist füglich nichts einzuwenden, und eine Hypothese, wie jene Kiesewetter's, dass die Perser ihrerseits als Herren Aegyptens (seit Kambyses) dort das auf den ägyptischen Monumenten häufig abgebildete lauteähnliche Instrument kennen lernten, hat manches für sich, seit uns die ninivitischen Ausgrabungen über den Mangel ähnlicher Instrumente bei den Assyriern bestimmt belehrt haben. Nach der Beschreibung, welche **Ebu Abdallah Mohammed Ben Ahmed Ben Jusuf Chuaresmi** (aus dem Ende des 10. Jahrhunderts) in seinem in arabischer Sprache geschriebenen „Schlüssel der Wissenschaften" (Mefatih ol olum) von der Laute gibt, hatte sie ursprünglich vier Saiten (Bem, Mosseles, Mossena und Zir) und auf dem Griffbrett Bunde, d. i. Abtheilungen zum Greifen der Töne, während die arabische Laute heutzutage keine Bunde hat und mit vierzehn Darmsaiten bezogen ist, die je zwei und zwei in demselben Ton gestimmt sind. [3]) Gespielt wird die Laute mit einem stählernen Plectrum (zakmeh) oder einer Adlerfeder (ryschet en nesr). Erinnern wir uns, dass das Eud als Laudo nach Spanien und als Biwa bis Japan vorgedrungen, so müssen wir über die weite Verbreitung dieses Instrumentes nach West und Ost wohl erstaunen.

In die Klasse der Lauten- und Guitarreninstrumente gehört das **Tanbur**, das mit seinem kreisrunden oder ovalen Corpus und dem sehr langen dünnen Halse noch entschiedener als die Laute an altägyptische, ganz ähnliche Instrumente erinnert. Schon Alfarabi erwähnt das Tanbur von Khorassan (also wieder eine persische Provinz) und das Tanbur von Bagdad. Heutzutage haben sie eine Menge Spielarten mit vier, sechs bis acht Saiten, die sich insgemein durch ihre Grösse von einander unterscheiden, als das grosse

---

1) Kiesewetter, a. a. O. S. 9 und 58.

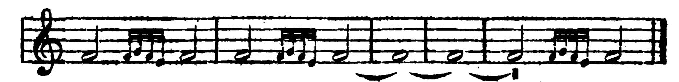
2) Kosegarten, S. 10 und 12.

3) Villoteau fand die Stimmung $\times\,\bar{c}\,\times\,\bar{f}\;h\;\bar{e}\;\bar{a}\;\bar{d}\;a$; d. h. im Quintenzirkel. Er bemerkt dazu: ce qui est très curieux et très important à observer que l'accord de l'instrument comprend tous les sons qui resultent de la division de la corde en ses principales et primitives parties aliquotes (descript. de l'Egypte XIII. Bd. S. 238). Kiesewetter meint, diese Stimmung müsse von irgend einem neuern Praktiker herrühren.

türkische Tanbur (tanbur kebyr turky), das grosse Tanbur (tanbur büsürk), das Kindertanbur (tanbur baglamah) u. a.

Sehr merkwürdig ist eine Art Hackbrett; jenes schon erwähnte Kanun, ein niederer, viereckiger Schallkasten, mit zwei Schalllöchern, einem grossen runden und einem kleinen rautenförmigen, mit 75 Darmsaiten bezogen, die je zu Dreien in denselben Ton gestimmt sind, vom grossen *E* bis zweigestrichenen *a*. Beim Stimmen wird mit dem Normaltone „Rast" angefangen, dann dessen Unterquarte rein gestimmt u. s. w. Dieses Instrument diente ursprünglich (gleich dem Monochord, aus dem es als durch Vervielfältigung der Saiten entstanden, erklärt werden könnte, käme es nicht schon im alten Assyrien vor) zur Regelung der Töne, und noch jetzt, wo es auch zum Musikmachen benutzt wird, betrachten es die Araber als die Grundlage ihrer Musik. Gespielt wird es mit einer kleinen stählernen Zunge. Dieses Instrument (das Pianoforte der Orientalen) ist im Mittelalter nach Europa herübergekommen. Die berühmten Wandmalereien im Campo santo zu Pisa zeigen einigemal sein Bild, auf Orcagnas trionfo della morte (dieser erschütternd ernsten Antwort auf Bocaccio's Decamerone) spielt es die Sängerin, welche mit der vornehmen Gesellschaft im Orangenhaine sitzt, — und auf den Darstellungen aus dem Leben des heiligen Ranieri hat es der Heilige, da er noch als Weltkind eiteln Vergnügungen nachjagt, in Händen. Somit war es jenen alten Malern ein Symbol der leichtsinnigen Weltlichkeit. Die Scheidung der Saiten zu je drei ist auf der Darstellung Orcagna's auffallend sorgfältig beobachtet, daher sogar die Stimmung mit dem arabischen Originalinstrumente gleichartig gewesen zu sein scheint. Das „Hackbrett" ist ebenfalls eine Nachbildung des Kanun. Ein verwandtes aber weniger geachtetes Instrument ist der Santur oder Santir. In dem Worte Pi-Santir (kleiner Santir) meint Fétis das Wurzelwort des griechisehen Psalterion zu finden.

Unter den Saiteninstrumenten, welche mittelst eines Bogens gespielt werden, ist vor allen das Rebab bemerkenswerth — eine kleine Geige mit einer oder zwei Saiten; im ersteren Falle heisst es rebab ech chaer, Rebab des Dichters, im zweiten wird es rebab el moghanni, Rebab des Sängers, genannt. Es dient nie als Orchesterinstrument, sondern stets nur zur Begleitung der Stimme, besonders der poetischen Recitation. In diesem Falle wird, während die Stimme eine Art monotonen Recitativs, das selten mehr als fünf Töne umfasst, ausführt, auf dem Rebab fortwährend eine Figur



oder



ausgeführt, welche wie ein Orgelpunkt dazu fortklingt. Der Umfang des Rebab ist gering — von $\bar{d}$ bis $\bar{b}$. Die ägyptischen Minstrels oder Rhapsoden unterhalten unter Begleitung ihres Rebab das Volk meist mit der Geschichte des Helden Antar. Durch die Kreuzzüge kam das Rebab unter dem Namen Rebec in die christlichen Abendländer (nachweisbar schon im 12. Jahrhundert), und wie es in Arabien „Rebab des Poeten" heisst, war es hier Rebec des Trouveurs und begleitete seine Recitation. Es war, wie Hieronymus de Moravia, ein Autor des 13. Jahrhunderts, mittheilt, mit auch nur drei Saiten bespannt, wogegen die Vielle (Viola, Vioel, d. i. Fidula von Fides, Saite) deren fünf oder sechs hatte. Ein höchst abenteuerliches Geigeninstrument ist das Kemangeh a guz — eine kleine Pauke aus Cocosnus, mit einem Felle bespannt als Corpus, woran ein unendlich langer Geigenhals und auf der andern Seite eine lange eiserne Spitze, die zugleich als Saitenhalter dient, angebracht ist. Beim Anblick des sonderbaren Instrumentes denkt man eher an gewisse wunderlich gestaltete Seekrebse oder Heuschrecken, als an ein Werkzeug zum Musiziren. Bespannt ist die Kemangeh a guz mit zwei Rosshaarsaiten in der Stimmung *g*—$\bar{d}$.[2] Aehnlich ist die Kemangeh farkh oder soghiar, deren Saiten in der Stimmung $\bar{e}$—*h* stehen. Ebenso seltsam abenteuerlich ist die einsaitige Marraba, deren Corpus ein viereckiger, oben und unten mit Thierhaut bespannter Kasten ist, mit Geigenhals und spitzem Saitenhalter, so dass dieses musikalische Zwittergeschöpf zugleich als Geige und als Trommel dient. Der Spielende singt und accompagnirt seinen Gesang mit der Marabba, indem er die Saiten streicht und zuweilen mit dem Frosch des Bogens das Fell ertönen macht.

Die Oberstelle unter den Blasinstrumenten nimmt die Oboe ein, Zamr oder Zurna genannt. An dem metallenen Mundstück befindet sich ein Rohr von Durrahstroh, aber nicht so elastisch, wie das Rohr unserer Oboen, und nicht gleich diesem mit den Lippen

---

1) Niebuhr hörte zu Semendje nachstehende Melodie auf dem Rebab spielen und dazu von Tänzerinnen singen



C. M. v. Weber hat dieses Motiv im ersten Final seines Oberon sehr geistvoll verwerthet.

2) Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt ein sehr zierliches Exemplar, dessen Hals geschmackvoll mit Perlenmutter eingelegt ist.

zusammenzupressen, vielmehr muss der Spieler das Rohr nebst einem Theil des Mundstückes beim Spielen in den Mund nehmen. Das Instrument hat sieben grössere und drei kleinere Tonlöcher, keine Klappen. Man hat drei Arten, eine grosse, mittlere und kleine, sie begreifen einen Tonumfang von *h*, dem tiefsten Ton unserer Oboe, bis *d̿*, dem Tone bis zu dem man für unsere Oboe im Orchester zu schreiben pflegt. Mit seinem scharfen, hellen Tone ist die arabische Oboe das Hauptinstrument bei Märschen u. dgl.[1]) Ein ähnliches, doch mehr clarinetteartiges Instrument ist das Erakich (von „Irak"), dessen Umfang *e*—*c̿* begreift und dessen Scala, echt arabisch, in Dritteltönen fortschreitet. Kaum minder wichtig und berühmt als die Zurna ist die Flöte Nay, die man in allen möglichen Arten und in jeder Grösse hat, als Flöte der Bettler, Derwische, Musikanten u. s. w. Sie wird der Länge nach geblasen, jedoch dabei etwas schräg gehalten, gerade so wie die Flötenbläser auf altägyptischen Monumenten abgebildet sind. Ihr Umfang ist entweder von *d̄*—*a̿* oder von *ā*—*e̿*. Eine Gattung davon heisst Nay-Daud, Davidsflöte. Die Fellahs (ägyptischen Bauern) haben sogar eine Abart der antiken Doppelflöte, unter dem Namen Argul, auf unsere Zeit gebracht; die tiefere Röhre gibt einen einzigen Ton (welcher jedoch durch zwei Ansätze modificirt werden kann), auf der andern wird modulirt, so dass eine Art Dudelsackmusik entsteht. Eine Schnabelflöte, welche die Töne von *h*—*c̿* besitzt, ist die sogenannte Chabbabeh, oder Suffarah (von Safara, er hat gepfiffen), sie gibt die Dritteltöne gleichfalls mit grosser Leichtigkeit an. Vielleicht dieselbe Flöte hat unter dem Namen Zuffolo in den europäischen Orchestern bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts mitgewirkt; noch Reinhard Keiser wendete in den Partituren seiner Opern „Crösus" (1710) und „Diana" (1712) den Zuffolo an.

Auch der im 16. Jahrhunderte in der europäischen Musik eine

---

1) Von der Zurna spricht auch Prätorius in der Dedicationsvorrede seines Syntagma an den Leipziger Magistrat, welche der pünktliche Mann datirt: „im Jahre nach Christi Geburt stylo vulgari 1619, nach dem exacten calculo aber 1621, nach erschaffung der Welt 5568, der Sündfluth 3912, aussgang aus Egypten 3116, Erbawung der Stadt Rom 2371 in der 599 Olympiade." Er sagt: „es hat Mohammed zur Fortpflanzung seines tyrannischen Regiments, Teuffelischen Sect und groben unmenschlichen Barbarey nicht allein die freyen Künste, so zur Freundlichkeit, sondern auch alles, was zur Fröhlichkeit dienlich als Wein und Sayttenspiel in seinem ganzen Lande verbotten und an deren stadt eine Teuffels-Glocke und Rumpelfass mit einer schnarrenden und kikakenden Schalmeyen verordnet, welche annoch bey den Türken in hohem Wert und sowohl auff Hochzeiten und Frewdenfesten alss im Kriege gebrauchet werden. — — Diese Lumpen-Music wird noch heutigen Tages bei den Türken in hohem Wert geachtet unsere aber dagegen zum eussersten verachtet" u s. w.

ganze Familie von Blasinstrumenten bildende Bommer, Pommer oder Bombard ist dem arabisch-orientalischen Zamar oder Zamr im Bau so ähnlich, dass beide so ziemlich für dasselbe Instrument gelten können. [1]) Aus dem Diskantpommer ist unsere jetzige Oboe entstanden, die also ihren Stammbaum ebenfalls im Orient suchen mag. Denn die arabischen Zamar werden von den orientalischen Schriftstellern nicht als melodische Instrumente, sondern meist im Sinne kriegerischer Trompeten erwähnt, und es ist höchst wahrscheinlich, dass sie, so wie die übrige kriegerische Musik der Saracenen, durch die Kreuzfahrer nach Europa gebracht wurden. Der Ton der Bommer oder Bombarde war gleichfalls schallkräftig, rauh schnarrend und dem Oboentone an Klangfarbe zwar ähnlich, aber der feinen Eindringlichkeit und zarten Färbung des Letzteren keineswegs zu vergleichen. Im 14. Jahrhundert war diese Gattung Instrumente in Europa bereits völlig eingebürgert; Giotto hat auf den Malereien der Incoronata zu Neapel einen Musikanten dargestellt, der eine kleine Diskantschalmei [2]) bläst.

Auch die der antik-römischen Musik ganz fremde Kesselpauke danken wir den Arabern [3]), sie heisst bei ihnen Nakarieh — die

---

1) Die äussere Gestalt ist dieselbe, der Bau des Mundstückes mit einem eigenthümlichen breiten Schälchen unter dem Rohre, wie an einem wohlerhaltenen Exemplare der Ambraser Sammlung zu Wien zu entnehmen, ist auffallend ähnlich. Die Etymologie des Zamar ist echt arabisch; „Zamara" wird in Freytags arabischem Wörterbuch erklärt „cecinit organo, quod ore inflatur. Aber auch das Wort Bommbart ist echt deutsch, bommaert ist ein niederdeutsches Wort und bedeutet so viel als klingen oder hallen, resonare (s. Tillings Versuch eines bremisch niedersächsischen Wörterbuches) das Wort ist verwandt dem altnordischen „bumbl" (resonantia. S. Grimm, deutsche Grammatik, 3. Aufl. 1. Bd S. 445).

2) Vergl. Prätorius, Sciagraph. Taf. XI. 4. 5; bei Virdung, Schalmay, Bombart, und Mersenne, harmonic. II. S. 84.

3) Der wackere Sebastian Virdung ist freilich auf die „Heerpaucken, Trumeln und klein Peucklein" sehr übel zu sprechen. In seiner „Musika getutscht" (1511) sagt er: „diese baucken alle seind, wie sie wellen, die machen viel onruwe (Unruhe) erbern, frummen alten Leuten, den siechen und kranken, den andächtigen in den clöstern, die zu lesen, zu studieren und zu beeten haben, und ich glaub und halt es für war, der teufel hab die erdacht und gemacht, dann kain holtsäligkeit noch guts daran ist, sunder ein vertempfung und ein nydertruckung aller süssen melodeyen und der gantzn Musica. Darumb ich wol geachten kann, dass daz Tympanum vil ein ander Ding muss gewesen sein, das man zu dem Dienst Gottes gebraucht hat, dann yetz unser baucken gemacht werden, und das wir on billich den namen der teufelischen Instrument zu geben, das doch nit wirdig ist zu der Musica zu brauchen, noch vil mynder zuzulussen, derselben wirdigen kunst ain instrument zu sein. Dann wann das klopffen oder boltern Musica solt sein, so müssten die Binder oder küffer oder die fesser machen auch musici sain — das ist aber alles nichts". Die Pauken wurden freilich oft ganz kolossal gemacht. So erzählt die Lothringer Chronik von riesenhaften, von Pferden gezogenen Heerpauken, welche Ladislaw von Pohlen mit sich führte, und welche in Nancy allgemeine Verwunderung erregten.

Poeten und Romanciers des 12. und 13. Jahrhunderts bezeichnen die Pauken mit dem gleichlautenden Worte Naquaires [1]); der arabische Name selbst trifft mit dem abyssinischen zusammen, „er hat öffentlich angekündigt“, denn zu öffentlichen Verkündigungen, z. B. dass der König nahet, dienet dort das Paukenschlagen. Die orientalische Kriegsmusik wendet stets (wie es auch bei uns geschieht) zwei Pauken an, eine grössere und eine kleinere. Die Form ist ganz die unserer Kesselpauken, sie sind in die Quinte gestimmt, und die Stimmung ist unveränderlich. Es gibt auch sehr kleine Pauken, von hellem scharfem Tone, die besonders in Persien beliebt sind. [2])

Die kleine runde Handpauke, vorzüglich von den Almehs (Tänzerinnen) benützt, die Darbukah, eine kleine Handtrommel, aus einem mit dem Paukenfell bespannten irdenen Trichter bestehend und bei Gesängen der Schiffer u. s. w. sehr beliebt, die Handtrommel Döff kommt in ähnlicher Gestalt schon bei den alten Aegyptern vor; kleine, metallene Zimbeln, die gleich Castagnetten an Daumen und Zeigefinger befestigt den Tanz mit hellen Klängen begleiten, können ihre antike Abstammung gleichfalls nicht verleugnen. Grosse Schallbecken werden Kas genannt.

Die arabische Trompete (Nefyr) gleicht mit ihrem gedrehten Rohr, dem Schallbecher und Mundstück wesentlich der europäischen. Das christliche Europa hat seine jetzige Kriegsmusik, wie schon erwähnt, in den Kreuzzügen aus dem Orient geholt. Die nordischen Völker waren von Alters her nicht bei Trompetenschmettern, sondern bei dem Klange wildtönender Hörner, von deren schrecklichem Dröhnen die alten Schriftsteller nicht genug zu sagen wissen, und bei den Harfenklängen der Barden, bei dem Gesange des Bardiets in den Kampf gezogen. Der Einfall der Mauren in Spanien und die Kreuzzüge machten das christliche Abendland mit der sarazenischen und orientalischen Kriegsmusik bekannt. Trommeln wurden in Spanien schon im 8. Jahrhundert durch die Mauren in Aufnahme gebracht [3]), wiewohl Julius Cäsar Scaliger ihre dortige Anwendung erst vom Jahre 1457 an datirt. Von Trompeten sprechen schon die französischen Chronisten des 12. Jahrhunderts, aber die Trompeten bestanden, gleich der antiken Tuba, aus einem gerade, oder gleich dem antiken Lituus oder der Buccina aus einem einfach gebogenen, vorne sich trichterförmig erweiternden Rohre; erst zur Zeit

---

1) So heisst es in der poesies du Roy de Navarre.
La je vi — — — —
— — — — — —
Harpe, Tabour, Trompes, *Naquaires*
Orgues, Cornes, plus dex paires u. s. w.

2) Zierliche Exemplare kleiner persischer Pauken befinden sich in der Ambraser Sammlung zu Wien.

3) Vergl. Georg Kastner: manuel général de musique militaire.

Ludwig XII. erhielt die Trompete ihre jetzige Gestalt.[1]) Die auffallend ähnliche arabische Nefyr dürfte also ihrerseits wieder von Europa hergeholt sein.

Die Orientalen besetzen ihre Kriegsmusik vorzüglich mit jenen Zamr-Oboen, Nefyr-Trompeten und allerlei Trommeln, welche den Rhythmus in scharfer, dabei strepitoser Weise angeben. Die sogenannte „türkische Musik“ unserer Militaircapellen ist die Veredelung davon. Je vornehmer ein Pascha, desto mehr Trompeten u. dgl. darf er schmettern lassen. Der Eindruck dieser mahomedanischen Kriegsmusik ist der des Wilden, Barbarischen. Sonst wirken in den arabischen Orchestern die Instrumente in mannigfacher Zusammensetzung mit [2]), Lauten, Guitarren, Geigeninstrumente u. s. w. Fremdartig drängt sich zu Kairo der Unterschied zwischen orientalischer und occidentalischer Musik auf, da man dort in der Esbekieh arabische und Prager Musikanten neben- und nach einander zu hören täglich Gelegenheit hat [3]).

Kein anderes Volk des Orients oder Asiens überhaupt hat die Instrumentalmusik mit so viel Vorliebe ausgebildet oder vielmehr betrieben, wie die Araber, man müsste denn die Chinesen in Anschlag bringen wollen, deren Besitz an musikalischen Instrumenten aber doch den Vergleich nicht aushält, zumal er durch Gesetz und Herkommen auf bestimmte Grenzen reducirt ist, und deren Instrumentalmusik mit ihrem sinnlosen Lärmen den Namen Musik noch viel weniger verdient, als die Synphonien der arabischen Musikanten, in denen sich wenigstens einzelne Brocken einer wilden, aber nicht immer ungefälligen Melodie finden, und die doch einen bestimmten Charakter besitzt, mag er dem Abendländer auch wunderlich und fremdartig genug vorkommen, während das Volk des Reichs der Mitte mit seinen Instrumenten ein Getöse hervorbringt, das eben zu sehr blosses Getöse und nichts weiter ist, um überhaupt irgendwelchen Charakter haben zu können, welches freilich für den Chinesen doch Sinn und Zusammenhang hat, während wir andern, nach unserer Auffassung des Tonspieles, ihn darin vergebens suchen.

---

1) Vergl. darüber Handbuch der Erfindungen.

2) Eine sehr hübsche Darstellung im Bilderatlas zum Werke des Grafen Forbin. Zu einem „ordentlichen“ Concert gehören (nach de la Borde, Essai, 1. Bd. S. 168) *l'eud*, die Laute, *nay*, die Flöte, *nefir*, Trompete-Oboe, *Laclac*, die Trommel, der *gânon kemangeh*, die Geige, und ein Sänger, der mit zwei kleinen Metallzimbeln zugleich den Takt schlägt und das Ganze leitet.

3) Jul. Braun, Kunstgesch. 1. Bd. Niebuhr sagt in seiner Beschreibung von Arabien u. s. w.: „für einen angesehenen Türken oder Araber wird es für unanständig gehalten, die Musik zu verstehen oder zu tanzen. Ein grosser Zeitvertreib der Aegypter, Syrer und Araber ist es, Abends in den Kaffeehäusern zu sitzen, eine Pfeife Tabak zu rauchen und ihre Musikanten, Sänger und Geschichtenerzähler zu hören, welche diese Oerter besuchen, um eine Kleinigkeit zu verdienen. Hieran finden die Morgenländer, welche oft ganze Stunden in Gesellschaft sitzen, ohne ein Wort mit ihrem Nachbar zu sprechen, ein grosses Vergnügen.

Die bisher benannten Instrumente werden noch jetzt bei den Arabern, insbesondere aber in Aegypten von den Musikern gebraucht [1]) Es ist aber damit der Reichthum des arabischen Orchesters bei weitem noch nicht erschöpft. Die orientalische Musik besitzt oder besass nicht weniger als 32 Spielarten von Lauten, 12 Abarten des Kanuns, 14 Geigeninstrumente, 3 Arten Lyren, 28 Sorten von Schnabelpfeifen (darunter die Doppelflöten Argul und Sumara), 22 Oboen, unter denen die eine genannt „Bok", auch als „albog" in Spanien Eingang fand, 6 Arten Flöten oder offen liegender Pfeifen, zu denen auch eine „Musikar" (das ist auf persisch der „Musikus") geheissene Panspfeife gehört; fünf Sackpfeifen, deren eine Arganun heisst, was wenigstens Klangverwandtschaft mit Organum hat, viererlei Hörner, deren einfachste Art Pai sutur nichts weiter ist als ein hohler Eselsknochen, und unter denen auch die Gerichtsposaune Ssur bemerkenswerth ist, 8 Arten Trompeten. An Schlag- und Klingelinstrumenten ist grosser Ueberfluss, achtzehnerlei Trommeln, zwanzigerlei Schellen-Klingeln und Klappern. Neben diesen, theils noch jetzt gebräuchlichen, theils von der arabischen und persischen Autoren benannten Instrumenten kommen in den Schriften noch an dreissig Namen von Instrumenten vor, deren Beschaffenheit uns unbekannt ist, und wovon eines den seltsamen Namen „der Dummkopf" (arabisch Zelami) führt.

Es erübrigt noch, auf den sittlichen Werth, die ethische Bedeutung, welche die Araber ihrer Tonkunst zuschreiben, einen Blick zu werfen. Dass ein Volk von so eigenthümlich poetischer Anlage, von leicht erregbarer Begeisterung, von feuriger Phantasie und von einem seinen Grundzügen nach stolzem, edlem und freiem Wesen für den magischen Reiz der in dem wohllautenden Wechselspiel der Töne liegt, nicht unempfindlich bleiben konnte, ist ganz natürlich. In der Abhandlung der „Brüder der Reinheit" wird Musik in persischen Versen mit orientalischem Redeschwunge gepriesen. Mild wie Milch, feurig wie Wein klingt Musik, sie lockt wilde Thiere, bezwingt menschliche Herzen, und der Liebe Lust und Leid tönt aus ihr, ein Lob, welches gegen des grossen brittischen Dichters berühmte Worte zum Preise der Tonkunst (im „Kaufmann von Venedig") nicht zurücksteht, obschon der christliche Dichter den Nachdruck entschieden auf die ethische, der orientalische Dichter aber auf die sinnliche Seite der Musik legt. Ein arabisches Sprichwort sagt: „wer nicht jagt, wer nicht liebt, wer von den Tönen der Musik

1) Sehr deutliche, instructive und detaillirende Schilderungen bei Villoteau, im 13. Bande des franz. ägyptischen Expeditionswerkes. Er hat sie mit grosser Gewissenhaftigkeit bis in die Details ihrer Technik hinein, untersucht. Dazu gehören drei grosse Kupfertafeln im Bilderatlas, die nicht minder treue Darstellungen und Detaillirungen enthalten.

nicht durchbebt und vom Blumendufte nicht entzückt wird, der ist kein Mensch"; die Araber wissen viel von der Macht der Musik auf das Gemüth zu erzählen. So wie Harun al Raschid durch Ishac el Mashouli's Melodien zur Verzeihung gestimmt wird, rettet ein anderer Musiker einen Verurtheilten vom Tode, indem er das Herz des strengen Richters zum Mitleiden rührte; nach anderer Version derselben Erzählung sollen gar nach dem Sturze Bagdad's dreissigtausend dem Tode bestimmte Gefangene auf solche Weise dem sie bedrohenden Geschicke entrissen worden sein. Alfarabi soll nach der Erzählung des Buches Ressai akhuan el Safa im Hause des Veziers Ismaïl Sahib als zerlumpter Bettler eintretend die Anwesenden durch sein Spiel auf dem Instrumente Kashbad abwechselnd zu ausgelassener Lustigkeit und tiefer Melancholie zu stimmen gewusst, und endlich in tiefen Schlaf versenkt haben [1]), eine orientalische Umdichtung der bekannten griechischen Erzählung von dem Tonkünstler Timotheus, der auf den grossen Alexander mit seiner Musik ähnliche Zauberwirkungen hervorgerufen haben soll. Abd-ol-Kadir war ein so herrlicher Künstler, dass sich, wie die arabischen Schriftsteller sagen: „die Laute vor ihm verneigte". [2]) Die Laute ist übrigens selbst eine Art Wunderthäterin. So wie in der Naturmystik der Töne, wie wir sie nach den Anschauungen der Araber kennen gelernt, pythagoräische und platonische Reminiscenzen durchklingen, so haben die Araber auch ihre Traditionen von der heilkräftigen Wunderwirkung der Musik, welche sehr auffallend an Aehnliches bei den Griechen erinnern. Diese Eigenschaft wohnt aber eben nur der Laute, dieser Krone aller Instrumente inne. Wie Pythagoras in den Tönen der Lyra ein Abbild des Weltalls fand, so nennen die arabischen Philosophen ihr altes viersaitiges Eud (nach ihrer Angabe des Pythagora's Erfindung) ein Abbild der Natur. Die höchste Saite zir entspricht dem Feuer, ihre Klänge sind hell und warm, die zweite Saite metsni gibt leicht Klänge und entspricht der Luft, die dritte Saite motsellets lässt kalte Töne hören und gleicht dem Wasser; die tief, schwer und gewichtig klingende vierte Saite bem stellt die Erde vor. Da nun die Elemente, wie wir schon hörten, mit den Temperamenten in engem Zusammenhange stehen, so haben sie Heilkräfte gegen Krankheiten, die aus den einzelnen Temperamenten entspringen. Nach dem Buche ressail akhuan el Safa hilft der Ton des zir gegen die Krankheit balgham, welche bei phlegmatischen Personen vorkommt; Melancholiker müssen den Ton der Saite metsni mothlik hören; Krankheiten der Jugend (des cholerischen Temperaments) heilt der Ton der Saite motsellets, insbesondere aber ist er auch gegen Gelbsucht und Bleichsucht dienlich,

1) Vergl. de la Borde, Essai.
2) A. a. O.

Sanguiniker fühlen sich durch den Ton des Bem gestärkt.[1]) Also: contraria contrariis; dem Sanguinikus hilft bem, der Ton der Erde, d. i. der Melancholie; dem Phlegmatikus hilft zir, der Ton des Feuers, d. i. des cholerischen Temperaments, dem Cholerikus hilft motsellets, der Wasserton, d. i. der Ton des Phlegma, dem Melancholiker metsnimothlik der Ton der Luft, des Sanguinischen Temperaments. „Ein kluger Musiker", sagen die Araber, „musizirt nicht ohne Auswahl darauf los, sondern ordnet seine Stücke nach einem klugen Plane: er fängt bei Festen mit der Weise an, welche Muth, edle Freude und Freigebigkeit einflösst, geht dann in die liebeathmenden Melodien hezej und remel über, lässt sofort die Tanz anregende Weise makhouri hören, und schläfert endlich die ermüdeten Gäste mit der Melodie tsakil ein."[2])

Aber selbst jene Auffassung ist ihnen nicht fremd, die in der Musik eine höhere Arzenei als nur des Körpers, die in ihr eine Seelenarzenei, eine Seelenspeise erblickt, und wenn wir lesen, Hadji Thalfa habe gelehrt, „dass die durch die Melodien entzückte Seele sich nach der Anschauung höherer Wesen sehnt, nach der Mittheilung einer reineren Welt, so dass auch die von der Dichtheit der Körper verdunkelten Geister durch sie vorbereitet und empfänglich werden zum Umgange mit den Lichtgestalten, die um den Thron des Allmächtigen stehen"[3]), so glauben wir Platon sprechen zu hören, und es bleibt kaum noch ein Zweifel, ob man in einer solchen poetischen, reinen, überschwänglichen Würdigung der Musik, die hier geradezu zur Pförtnerin des Reiches jener Ideen gemacht wird, deren an der Wand unseres Kerkers hinziehende Schatten wir für die Urbilder selbst halten, den Einfluss platonischer Weisheit suchen dürfe.

Mit der arabisch-persischen Musik wäre die Umschau im Gebiete der uns fremdartig entgegentretenden asiatischen Musik geschlossen. Der Naturforscher Oerstedt macht die sehr gute Bemerkung, man müsse ein jedes Geschöpf, was den ästhetischen Eindruck seiner Erscheinung betrifft, in der Umgebung denken, auf welche es in der Schöpfung angewiesen erscheint, der königliche Schwan, der im stillen Weiher so majestätisch seine Kreise zieht, wird ein hässliches Thier, wenn er auf dem festen Lande ungeschickt einhergeht, der Affe erscheint mit seinen tollen Sprüngen und Possen in den Wipfeln tropischer Bäume ganz an seiner Stelle und verliert seine Hässlichkeit, die ihn, im Käfig angesehen, zur verzerrten Parodie der Menschengestalt macht, das an sich hässliche Kamel passt zur weiten Wüste, deren „Schiff" es ist u. s. w.

Etwas Aehnliches gilt von den Künsten. Allerdings gibt es ein

1) De la Borde, Essai, I. Bd. S. 194.
2) De la Borde, a. a. O. S. 195.
3) Carriere, Aesthetik, II. Bd. S. 347.

ewiges, ein absolutes Schöne, und es besteht dieses nicht etwa in dem, was dieser oder jener geistreicheren oder beschränkteren Nation gefällt. Will man aber nicht auf den Standpunkt einer engherzigen Geschmäcklerästhetik gerathen, die ihren akademischen Zollstab überall anlegt, wo er hingehört und wo er nicht hingehört, die das Nibelungenlied und die Sakuntala und den Shakespeare und Dante nach denselben Boileau'schen Prinzipien misst, und den Werth der Bauwerke des alten Aegypten und Indien nach ihrem Vignola taxirt, so muss man jede Kunst, auch die Musik, im Zusammenhange mit der ganzen Cultur und dem ganzen Zustande, ja mit der Geschichte des Volkes betrachten, dem sie angehört. Die orientalische Tonkunst, und ganz besonders jene der Araber ist, wenn man sie aus diesem Zusammenhange reisst, und sie ohne alle und jede Rücksichtnahme darauf in eine Musikgeschichte oder Musikästhetik placirt, das exotische Geschöpf, das im engen Käfig fremdartig und abstossend erscheint, während es in seiner wilden Freiheit den Eindruck des Nothwendigen, des Gehörigen macht. Als ein Theil arabischer Cultur betrachtet, jener Cultur, die sich unter den eigenthümlichen Landes- und Lebensverhältnissen des Orients gerade so und nicht in anderer Weise entwickeln konnte, deren Denkmale in den Schriften der arabischen Weisen niedergelegt sind, in den wunderbar charakteristischen Bauwerken vor aller Augen stehen die in der erzählenden Märchendichtung, in Sprach- und Ausdrucksweise, in Sitte und Gebrauch, in Ethik und Religiosität, in den kriegerischem wie in den friedlichen Aeusserungen des ganzen Volkscharakters ein so eigenthümlich gefärbtes, in seiner Eigenthümlichkeit anziehendes Bild gewährt — in diesem Zusammenhange erscheint auch die orientalisch arabische Musik als ein dem grossen Ganzen, dessen integrirenden Bestandtheil sie bildet, organisch Eingefügtes, als ein Dazugehöriges, an jener eigenthümlichen Färbung in ihrer Weise Theilnehmendes und als ein eben dadurch in der Art seiner Erscheinung Berechtigtes, wie grosse Aberrationen vom absolut Schönen sich auch im Einzelnen nachweisen lassen; oder vielmehr wie viel auch dazu fehlet, dass das absolut Schöne auch nur annäherungsweise erstrebt und erreicht worden wäre.

Zusätze und Nachträge.[1]

Zu Seite 7. Ueber die Musik der alten Mexikaner enthält der Aufsatz von Christian Carl Sartorius' „Zustand der Musik in Mexiko“ im 7. Bd. der Cäcilia S. 199—222 einige dankenswerthe Andeutungen. Der Berichterstatter erzählt freilich, dass er während eines Aufenthaltes von acht Monaten bei den Indianern von ihnen kaum etwas Anderes zu hören bekommen habe, als spanische Tanzweisen oder „Jaraves“, und dass in Tlascala, dem „Athen der mexikanischen Indianer“, zwar alte indianische Liedertexte, aber nach der Melodie spanischer Volksweisen gesungen werden, so dass wirklich Reste wirklicher altaztekischer Musik wenigstens eine höchst problematische Sache sind. „In den vom Verkehre ganz entfernt liegenden Theilen des Gebirges“, sagt Sartorius, „sollen sie noch ihre eigenen Lieder und Melodien haben, höchst einförmig und traurig, namentlich in der Huasteca und dem Lande der Otomi. Von den alten Indiern wissen wir nur, dass sie mit kriegerischer Musik zum Kampfe zogen und dass sie bei ihren Opfern Trommeln und Pfeifen gebrauchten. Da indessen die heutigen Indier in vielen Stücken dieselbe Lebensart führen, wie ihre Väter unter Monteuczoma, so kann man theilweise von dem jetzigen Zustand auf den früheren schliessen. Nach diesem war die Musik der alten Indier freilich noch auf einer sehr niedern Stufe. Sie bedienten sich Trommeln aus Stücken hohler Baumstämme, mit Hirschfellen überzogen und Pfeifen aus Rohr oder gebranntem Thon. Ich hatte Gelegenheit, mehre dieser Instrumente unter den Indiern zu sehen. Die Pfeife ist von der Grösse eines Flageolets, meist aus Bambus und der Ton wird wie bei jenem erzeugt. Sie haben 3 auch 4 Tonlöcher und sind, namentlich die alten aus Thon, nicht ohne Zierlichkeit gearbeitet. In den ganz indischen Dörfern bedient man sich bei kirchlichen Festen, namentlich am Tage des Kirchenpatrons und bei den Processionen und Functionen der *semane santa* (Charwoche) der Trommel und Pfeife, es werden einzelne Schläge auf die Trommel gethan, wie auf eine Pauke und dann auf der Pfeife vier langausgehaltene Töne angegeben *c, d, e, c*. Diese einförmige, traurige Musik wechselt ab mit einem andern, den Indiern gleichfalls eigenen Instrument, Clarin genannt, wo möglich noch trauriger als das vorige.“ Dieses Clarin ist mit dem Acocotl ein und dasselbe Instrument; Sartorius meint, „es gehöre eine fürchterliche Lunge dazu.“ Das Mundstück besteht aus einer Art Clarinettenschnabel, die Schallöffnung gleicht der eines Alpenhornes. Ausserdem nennt Sartorius eine kleine Schalmei Chirimia, 8 Zoll lang, mit fünf Tonlöchern, sehr gellenden und starken Tones

---

1) *In diesen Anhang habe ich längere wörtliche Citate und einzelne Excurse aufgenommen, die im Texte den Gang der Darstellung gehemmt, als Anmerkungen aber zu viel Raum eingenommen hätten, und deren Aufnahme in das Buch mir dennoch wünschenswerth schien. Einzelne Excurse oder Beweisstellen, von denen ich wünschte, dass sie der Leser unter dem frischen Eindrucke des Textes lese, habe ich gleich an Ort und Stelle als Anmerkungen beigesetzt. So viel zur Erklärung und Rechtfertigung der Anordnung.*

und vorzüglich auf der Hochebene von Tenochtitlan im Gebrauche. Die Indianer spielen darauf zur Trommel verschiedene Melodien, die aber nie den Umfang einer Octave erreichen. Eine kleine Guitarre mit vier Saiten, Jarana genannt, dient meist zur Begleitung von Gesang und Tanz; zum Corpus dieses Instrumentes dient zuweilen ein Armadilpanzer, eine Calebasse oder die grosse, runde, hartschalige Frucht Zacuelli. Auch die Musik der Indianer von Chili wird von Tschudi (Reiseskizzen aus Peru 1846) als sehr düster geschildert. Ein Blasinstrument Jaina, eine Art Clarinette, aus Schilfrohr, klingt höchst melancholisch. Ausserdem haben sie eine Art Trompete aus einer Seemuschel. Diese Trompete, Pututo genannt, wird nur an den Tagen der Erinnerung an die Incas geblasen, und scheint also noch aus jenen Zeiten herzurühren.

Zu Seite 20. Die Hauptquelle über chinesische Musik, aus der bisher alle Berichterstatter geschöpft haben, und welche grossentheils auch meiner Darstellung zu Grunde liegt, ist P. Amiot's Schrift, welche den 6. Theil der Sammlung bildet: Memoirs, concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc. des Chinois, par les Missionnaires de Pe-kin. Amiot war (wie sein moderner Nachfolger Gützlaff) für China ganz ungemein eingenommen, aber auch die Philosophen aus der Schule der Encyclopédie erblickten bekanntlich in China das Muster eines ehrwürdigen, weise eingerichteten Staates. Es ist im gewissen Sinne zu bedauern, dass uns die Mandate der chinesischen Kaiser, die Aussprüche der dortigen Gelehrten und Denker u. s. w. zumeist durch französische Uebersetzungen aus jener Zeit vermittelt sind, wo schon die feingebildete Sprache eine Färbung hineinbringt, die dem Originale vielleicht fremd ist. Amiot ist geneigt, in den Chinesen geradezu die Erfinder des wissenschaftlich geordneten Tonsystems zu erblicken, von denen die Aegypter und die Griechen (durch Pythagoras) es entlehnt haben sollen.

Zu Seite 23 und 24. Die profunden Speculationen chinesischer Philosophie über Wesen und Ursprung der Töne, über die Töne an sich (tscheng) und die Töne in ihrer untrennbaren Verbindung (yn), über die 8 Koa (Trigramm) des Fu-hi, in denen aller Bildungs- und Gestaltetrieb liegt, und denen folglich auch die Lü ihr Dasein danken, und über die 64 Chennung (Hexagramme), über die Entwickelung der Lü nach Zahlen u. s. w., findet sich das Ausführliche bei Amiot II. art. 7 bis 11. Ganz besonders bemerkenswerth ist die Auseinandersetzung, welche Hoai-nan-tsee einige Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung über diesen Gegenstand gegeben hat. Eins ist das Princip aller Lehre. Eins allein könnte an und für sich nichts weiter erzeugen, aber es erzeugt alles Andere, indem es zwei Principe enthält, deren Vereinigung Alles hervorbringt. In diesem Sinne erzeugt eins die zwei, zwei die drei; von dreien sind aber alle Dinge hervorgebracht: „Le ciel et la terre forment en général ce que nous appelons lè tems, trois lunaisons forment une saison, c'est pourquoi, l'orsque anciennement on faisait les cérémonies respectueuses en l'honneur des ancêtres, on faisait trois offrandes, on pleurait trois fois. (Sogar das Weinen ist in China gemassregelt!) Il est ainsi pour les lu. Un engendre trois, trois engendre neuf, neuf engendre vingt-sept". Wird diese geometrische Progression bis zum zwölften und letzten Lü fortgesetzt, so ergeben für die Lü folgende Zahlen 1, 3, 9, 27, 81, 243, 729, 2187, 6561, 19683, 59049, 177147 und in der That umfassen nach der Theorie, die bis auf die ältesten Zeiten des chinesischen Reiches zurückreichen soll, die Zahlen 1—177147 die gesammten Proportionen der Lü. Charakteristisch ist es, dass jede Dynastie die zur Regierung gelangte, die Masse der Lü änderte, bis endlich Prinz Tsay-yn es mit seinen 12 tiefen (Doppel-Lü), 12 mittleren und 12 hohen Lü (Halblü) unternahm, die entstellte Musik zu ihrem anfänglichen Glanze zurückzuführen. (Vgl. De la Borde Essai, I. S. 132, 133 und Amiot S. 99.)
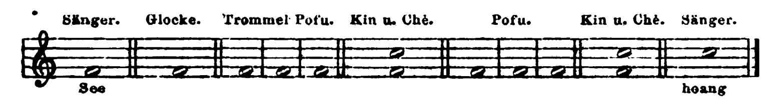
Zu Seite 26. Dass man keinerlei Harmonie anwenden dürfe und warum man keine anwenden dürfe, begründen die Chinesen durch den Grundsatz, dass die Musik Ausdruck der Leidenschaft sein soll. Die Musik (sagen sie) ist eine Art von Sprache, deren sich der Mensch bedient, um seine Empfindungen

auszudrücken. Wenn uns Leiden oder trauerndes Mitgefühl für unsere Freunde bewegt, werden unsere Töne Trauer und Gedrücktheit erkennen lassen, empfinden wir Freude, so klingt unsere Stimme hoch und hell, wir lassen die Worte in raschem, ununterbrochenen Flusse hinströmen. Beim Zürnen wird der Klang unserer Sprache drohend, die Ehrfurcht gibt ihr einen sanften und bescheidenen Klang, und wenn wir lieben, wird sie nichts Rohes haben. Jede Leidenschaft hat ihre eigene Sprache und folglich muss die Musik, wenn sie gut sein soll, im Einklange mit den Leidenschaften stehen, die sie ausdrücken will, sie muss gerade den rechten, eigenthümlichen Ton anschlagen, denn jeder Ton hat ja einen besondern Ausdruck, der nur ihm angehört. (Vergl. Amiot III. art. 3 und de la Borde I. S. 134.) Alle diese schönen Sachen (die beiläufig gesagt, Manches mit Gluck's und Richard Wagners Principien gemein haben), sagten die Chinesen wohl erst, als sie durch P. Amiot, der ihnen Stücke von Rameau: „les Sauvages, les Cyclopes u. a. vorspielte und sonst europäische harmonisirte Musik kennen lernten, und sich bewogen fühlten, ihre der Harmonisirung entbehrende Musik philosophisch zu rechtfertigen. Die Anwendung der Quarte oder Quinte zur Begleitung kann in der Art, wie sie die Chinesen anwenden oder ehedem anwendeten, natürlich auf den Namen einer Harmonie noch keinen Anspruch machen. Man hat sich darunter kein Quarten- oder Quintenorganum, wie es im Mittelalter in Europa zur Geltung kam, vorzustellen, sondern eine Art Orgelpunkt, einen armseligen Dudelsackeffect, wie ihn auch die ägyptischen Fellahs mit ihrem Argul zu Stande bringen. Unter eine (relativ) höhere Melodie einen fortsummenden Ton zu setzen, ist etwas so Einfaches, dass es selbst bei dem rohesten Standpunkte der Musik zuweilen durch das blosse Verlangen nach verstärkter Klangwirkung hervorgerufen wird. Die Chinesen machten dabei freilich jene Unterscheidung, von welcher Amiot (III. art. 4) berichtet, dass sie nämlich für die höheren, helleren Töne insbesondere die Quinte für die tiefern, dunklern dagegen die Quarte in Anwendung bringen. Wie diese feine Distinction aber in der praktischen Ausführung anzuwenden und welches ihr eigentlicher Grund sei, dürfte wohl für jeden andern, als einen alten gelehrten chinesischen Theoretiker ein allzuschweres Problem sein. Dieser erste, roheste und entfernteste Anfang zu einer Mehrstimmigkeit der Musik hat übrigens für die chinesische Tonkunst keine weiteren Consequenzen gehabt. Das Kin und das Chè haben bei Begleitung des Gesanges zu der vom Sänger angegebenen Note die Quinte anzuschlagen.

Zu Seite 28. Nach dem thönernen Hiuen, dem angeblichen Ur-Instrumente der Chinesen gehört die Trommel zu den ältesten Instrumenten in China und es ist bezeichnend, dass sie sich dort zu mehr Arten und Unterarten ausgebildet hat, als sonst irgend ein musikalisches Instrument, man hat achterlei Trommeln, nach Grösse und Form verschieden. Die Ahnfrau der chinesischen Trommeln war die Tau-kou genannte, sie bestand aus einem Corpus von gebranntem Thon, mit einem Thierfelle bespannt. Trommeln von Thon kommen auch ausserhalb China vor. Sie sind bei den Siamesen noch jetzt im Gebrauche, sie haben eine lange enge Röhre, sind an dem einen Ende mit Büffelhaut bespannt, am andern offen, und werden mit der blossen Hand geschlagen (de la Borde, I. S. 435). Auch die arabisch-ägyptische Darbukah ist ein mit einem Trommelfelle bezogener Topf. Der dem frühen Mittelalter angehörige Johann Cottonius spricht von einer „olla, pergamento superducta unde pueri ludere solent“ (de mus. IV). Als die Chinesen anfingen dieses ihr Lieblingsinstrument colossal zu bilden, hingen sie neben ihr Hiuen-kou rechts und links zwei kleine Nebentrommeln. Da man aber den gebrannten Thon für so grosse Apparate zu gebrechlich fand, so nahm man an seiner Statt Holz und zwar Cedernholz oder Sandelholz, dessen süssen Geruch die Chinesen sehr lieben, oder anderes kostbares und wohlriechendes Holz.

Zu Seite 30. Die Anordnungen über die Besetzung und Art der von dem Kaiser und sonst bei Hofe oder in den Tempeln auszuführenden Musik rühren

von dem Kaiser Yung-Tscheng her (1723—1736) dem Nachfolger Kang-his, dem gerechten Monarchen, der den eigenen Lieblingssohn, wegen eines begangenen Todtschlags hinrichten liess). „Dans la seconde année de son regne l'empereur Young-Tcheng ordonna, que le chef de la musique des descendans de Confucius viendrait prendre du Tay-tschang-sée les ordres et les instructions necessaires pour l'exécution de la nouvelle musique dans la famille de Confucius. Sa Majesté donna les mêmes ordres pour tous les autres musiciens de l'empire qui avaient soin de la musique des temples, salles et autres lieux où se font les cérémonies publiques. Il fut établi aussi une musique particulière pour la cérémonie du labourage de la terre, qui se fait une fois chaque année et une autre pour le festin, qui la suit.“ Von einer solchen chinesischen Hof- und Festmusik gibt Lord Macartney's Bericht eine Vorstellung. Der Gipfel der Seltsamkeit aber darf die Art und Weise heissen, wie die Hymne, deren Anfang Seite 30 mitgetheilt ist, vorgetragen wird. Nachdem drei Schläge auf die Trommel Tao-kou und ein Glockenschlag den Anfang der Festmusik angedeutet, lassen die Sänger die erste Textessylbe hören, dann pausiren sie, während der angegebene Ton *f* (hoang-tschung) nach einander von einzelnen Instrumenten wiederholt wird, dann singen die Sänger die zweite Sylbe hoang



darnach wieder die Instrumente und so Note für Note bis zum Schlusse. Natürlich verschwindet aller melodische Zusammenhang und die Production wird zu massloser Länge auseinandergezerrt. Nach jeder Strophe geschehen drei Schläge auf die Trommel Yng-kou, und so weiter, bis endlich das hölzerne Tigerthier seinen Schlag auf den Kopf bekömmt und mit dem Stabe über seine Rückenwirbel hin- und hergefahren wird; wonach Jedermann weiss, jetzt sei die Sache wirklich aus. Man sieht, dass jener Tiger gar kein so überflüssiges Stück ist, als es den Anschein hat. Allerdings aber hört bei dieser Art, ein Tonstück vorzutragen, aller Humor auf, sogar jener, zu dem chinesische Musik sonst anregt.

Zu Seite 32. Trotz Kaiser Kang-hi's Bewunderung haben die europäischen Musiknoten in China keinen Eingang gefunden. Doch haben die Chinesen seitdem eine Art Tonschrift angenommen, die den Charakteren ihrer Buchstaben- oder eigentlich der Wortschrift entnommen ist, auch fangen, wie bei letzterer, die Zeilen rechts an. Die für die sieben tiefsten Töne bestimmten Charaktere heissen ho, see, y, schang, tsche, kung, fan; wozu noch die Charaktere lieu und ou kommen, welche die Octaven der zwei ersten Noten ho und see repräsentiren, zur Andeutung der höhern Octave der übrigen Töne wird dem Zeichen noch der Charakter Gin beigesetzt. Ausserdem gibt es noch Zeichen der Quantität, Wiederholung, Vortragzeichen u. s. w. Näheres darüber und Proben der Schrift selbst bei de la Borde S. 144. Trotz alledem will von chinesischen Musikalien nichts verlauten und beruht, nach wie vor, die Musik des Reiches der Mitte auf Gedächtniss und Uebung.

Zu Seite 33. Sehr bezeichnend ist es für die chinesischen Instrumente, dass manche Lärm- oder Klingelzeuge selbst wieder zu grossen Lärm- und Klingelapparaten zusammengestellt werden, um in dieser Form neue Instrumente unter neuen Namen vorzustellen. So wurden 16 kleine Metallglöckchen, nach den hohen Lü gestimmt, in einen Rahmen befestigt, und es entstand das Glockenspiel Te-Tschung. Man trieb die Sache aber sofort in's Grosse, man nahm 16 Rahmen, deren jeder für sich gleichgestimmte Glöckchen enthielt, und welche alle zusammen wieder nach den Lü geordnet und gestimmt wurden, und man nannte das Instrument Pien-tschung. Grössere Glöckchen ordnete man zu dem Glockenspiele Kin-tschung u. s. w. Das Yün-lo mit sei-

nen Metalltellern ist gleichsam eine Zusammenstellung kleiner, gestimmter Tamtams; denn gestimmt und geordnet sind alle diese Apparate, und wenn es ein Charivari ist, so ist wenigstens Methode darin. Freilich ist es bei dem Yün-lo, dessen Klangbecken folgender Art angeordnet sind:

c
f a d
g b h
e ♭e ♯f

etwas schwer, den leitenden Grundsatz dieser Auswahl und Anordnung herauszufinden. Diese Gerüste alle, voll Glockengebimmels, voll Klingsteine oder abgestimmter Holzplatten, sehen auch bei der einfachsten Ausstattung abenteuerlich genug aus, nun aber haben die Chinesen ihre Lust daran, sie mit Vergoldung, Bemalung und Schnitzwerk, mit Drachen, Paradiesvögeln und anderem Gethier, mit Quasten und Federbuschartigen Aufsätzen in der unerhörtesten Weise herauszuputzen. Gleichen Luxus treiben sie mit den Trommeln, die bald aufrecht zwischen vier Säulen stehen, bald auf einer geschnitzten Postamentsäule querliegend von einem prächtigen zeltartigen Schutzdach halb bedeckt sind u. s. w. Man sieht wie sehr ihnen alle diese Instrumente an's Herz gewachsen sind. Dagegen sind die Guitarren oft von kaum geglättetem rohen Holze, schlecht und nachlässig verfertigt, und eben so roh sind die Geigen, welche beim Spielen gegen das Knie gestützt werden, „Mais quel violon“, ruft Berlioz aus. „C'est un tube de gros bambou long de six pouces, dans lequel est planté un autre bambou très mince et long d'un pied et demi à peu près, de manière à figurer assez bien un marteau creux, dont le manche serait fiché près de la tête du maillet au lieu de l'être au millieu de sa masse. Deux fines cordes de soie sont tendues, n'importe comment, du bout supérieur du manche à la tête du maillet. Entre ces deux cordes, légèrement tordues l'une sur l'autre, passent les crins d'un fabuleux archet, qui est ainsi forcé quand on le pousse ou le tire, de faire vibrer les deux cordes à la fois. Ces deux cordes sont discordantes entre elles, et le son, qui en résulte est affreux. (Soirées de l'orchestre. S. 280.) Etwas besser sehen die Blasinstrumente aus, unter denen das Tscheng und die Oboe Koan den Vorrang verdienen. Letztere ist von Elfenbein oder Ebenholz recht zierlich gedreht, und zuweilen mit Schnüren und Quasten herausgeputzt. Einen Schallbecher hat sie nicht, daher sie mehr wie eine Langflöte aussieht. Die Japaner besitzen ein ähnliches Instrument, wenn es nicht etwa dasselbe ist. Selbst das armselige Klapperzeug Pan (zwei kurze Holzstöcke oder Holzplatten, die zwischen den Fingern wie Castagnetten geschlagen werden) geniesst der Ehre eines zierlichen Aufputzes mit Quasten und Schnüren. Die alten heiligen Instrumente des Hinen, Chè und Kin hat, vermuthlich um ihres ehrwürdigen Alterthums willen, der chinesische Verschönerungstrieb nicht angetastet, sie sind einfach geblieben; freilich aber ist auch das King eins der alten Reichsinstrumente, es wurde ehedem sogar Kuan-king, Staatsking genannt, sein Erfinder Wu-kin soll zu Yao's Zeiten gelebt haben, und bei den Opfern für Tien war es das Hauptinstrument. Ein Mittelding zwischen dem Kin und Chè ist das Lü-tschün, zwischen 10 und 6 Fuss lang, mit 12 oder 13 Saiten, zum Prüfen der Lü bestimmt. Schon um 500 v. Chr. war es im Gebrauche. Prinz Tsay-yn brachte dabei einige Verbesserungen an. — Anziehende Notizen über die chinesischen Instrumente enthält das auf Befehl des Kaisers Kang-hi von 120 Gelehrten verfasste, von Se. Majestät selbst mit einer Vorrede versehene chinesische Wörterbuch in 31 Bänden. Ohne Zweifel werden dem Leser einige Auszüge daraus, welche ich der gütigen Mittheilung des Sinologen, Herrn Schulrathes Köhler in Prag verdanke, willkommen sein. Vom Kin wird erzählt, Fo-hi habe es aus dem Holze eines Oelbaumes Tung verfertigt. Das ganze Instrument ist symbolisch, es stellt die Verbindung des Himmels mit der Erde vor, denn sein Deckel ist gewölbt, gleich dem Himmel, sein Boden

flach und viereckig gleich der Erde. Das Instrument hat Haupt, Zopf (Schweif), Lippen, Füsse, Bauch, Rücken, Weichen und Schultern. Die Lippen heissen Drachenlippen, der Fuss heisst „Fuss des Vogels“ (hong). Die tiefste Saite heisst der Drachenteich (tung-tchi), Fo-hi machte sie 8 Zoll lang „durchdringend die 8 Winde“. Die höchste Saite, genannt der „Teich des Vogels Hoang“, ist 4 Zoll lang, was den vier khi (Ursubstanzen) entspricht. Das Kin ist 3 Fuss (tche) und 6 Zoll (tsun) oder 36 tsun lang, als Sinnbild der 360 Tage des Jahres, es ist 6 Zoll breit, als Bild der sechs ho (Himmel, Erde und die vier Weltgegenden), dass das Instrument vorne breit ist und hinten schmäler zuläuft, symbolisirt Ehre und Erniedrigung, zu den fünf Saiten, welche die fünf Elemente, aber auch den Kaiser, den Minister u. s. w. bedeuten, fügte Kaiser Wen-wu noch zwei hinzu, „um das Wohlwollen des Fürsten und des Dieners zu verbinden“ (doch eigentlich wohl um die Scala zu ergänzen. Das Kin ist jedenfalls uralterthümlich und dürfte der Stammvater des ähnlichen alt-assyrischen Instrumentes, des hebräischen Psalters, des griechischen und später arabischen Kanon u. s. w. und somit in letzter Instanz auch der Stammvater unseres Claviers sein. Näheres darüber im zweiten Bande). Das Chè, Sche oder Tsche ist ein bereits vervollkommnetes Kin, das Corpus läuft in einem stumpfwinkelig umgebogenen Anhang aus, wodurch die hier über einen Steg (den die Chinesen „Pferd“ nennen) gezogenen Saiten an fester Spannung gewinnen. Das beiden Instrumenten sehr ähnliche Lü-tschün bedeutet seinem Namen nach „Prüfung der Lü“ (Abbildungen aller drei Instrumente bei de la Borde, Essai I. Theil, zu Seite 126). Das siebensaitige Kin des Kaisers Wen-wu heisst tsi-hien-kin (tsi, sieben, hien Saiten). Jene Symbolik der Saiten und Töne ist überaus reichhaltig — man höre, was Kang-hi's Wörterbuch darüber sagt:

Kung, der Mittelton der fünf Töne entspricht folgenden Dingen: Planet Saturnus, Magen, Erde, gelb, süss.

Chang: Venus, Lunge, Metall, weiss, scharf, West, Herbst (der Dinge Reife).

Kio, der Ton des Ostens: Jupiter, Leber, Holz, Grün, sauer, Ost, Frühling.
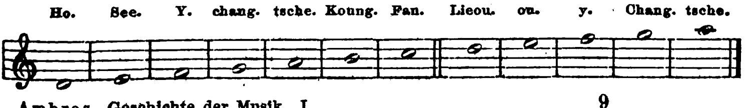
Tsching: Mars, Herz, Feuer, Roth, bitter, Süd, Sommer.

Yu: Mercur, Nieren, Wasser, Schwarz, salzig, Nord, Winter.

In dem Dictionary of the Chinese language von Morrison steht Seite 287 eine von Bletterman Esq. vorgenommene genaue Vergleichung der chinesischen Scala mit der Scala der europäischen Flöte, wo man denselben Namen (mit englischer Orthographie) begegnet:

Ho	oder	*Kio*	entspricht	dem	eingestrichenen	*d* unserer Flöte.
Sze	„	*yu*	„	„	„	*e*
Yih	„	*Pwan-ching*	„	„	„	*f*
Shang		(hoch)	„	„	„	*g*
Chih	od.	*Ching* (Mass)	„	„	„	*a*
Kung	„	(der Meister, der Palast)	„	„	„	*h*
Fan	„	*Pan sang* (halbes Shang)	„	„	zweigestrichenen	*c*
Wu	„		„	„	„	*d*
Luh	„		„	„	„	*e*
Shang			„	„	„	*f*

Laborde, bringt S. 146 folgenden „Rapport des notes Chinoises aux notes Européennes



also dieselbe Tonreihe wie Bletterman. Das wäre also wohl die Skala der modernen chinesischen Musik, das Resultat ihrer Praktik. Die alte Fünftonscala und selbst die von Tsay-yn vervollständigte (Siebentonscala) ist, wie man schon bemerkt haben wird, kein Product der einfachen Beobachtung der natürlichen Stufenfolge der Töne, sondern ein Product philosophischer Speculation. So ist es auch mit den 12 Lü oder Halbtönen der Octave. Wir fassen sie als unmittelbare Fortschreitung von Halbton zu Halbton (*f, fis, g, gis, a, ais; h, c, cis*, u. s. w.). Die Chinesen erreichen sie auf ganz anderem Wege, nämlich im Wege des Quintenzirkels (*f—c—g* u. s. w.) in der Zahlenfortschreitung von 1, 3 u. s. w. bis 177147 (siehe oben). — An den Glockenspielen, Klingsteingerüsten u. s. w. ist die Zahl der Töne durchweg sechszehn. Unter den Saiteninstrumenten nennt Kang-hi's Wörterbuch die zweisaitige Geige ul-hien und ty-kin, die dreisaitige *san-hien* (ul zwei, san drei, hien Saite). Das in der Mandarinensprache san-hien genannte Instrument heisst mundartlich auch Samin, Sam-jin oder Samien (unter ähnlichem Namen ist es auch in Japan bekannt). Von den Trommeln werden aufgezählt: die Donnertrommel Lui-kou, die Kindertrommel tao-kou, die Rasseltrommel der Bettler Lu-kou. Der Name der kleinen, sanduhrförmigen Trommel tschang-kou bedeutet so viel als Trommel mit Spannschnüren, stimmbare Trommel. Dagegen heisst po-fu „er schlägt die Trommel“ und scheint kein eigenes Instrument zu bedeuten. Te-Tschung heisst „einzelner Tschung, dagegen Pien-tschung“ eine Reihe von Tschung (Glöckchen). Von den Blasinstrumenten erwähnt das Wörterbuch die Oboe Koan als ein Instrument, „dessen Klang das Geschrei und Weinen kleiner Kinder nachahmt“. Pai-Siao heisst so viel als Sack-Flöte, es ist, wie man aus der Abbildung bei de la Borde (I. zu S. 365) sieht, eine in einem Beutel gesteckte Panspfeife. Ein Instrument unter dem Namen So-na, wird als hölzerne Röhre mit acht Löchern beschrieben, die in den metallenen Schallbecher einer Trompete ausläuft, offenbar jene in Siebold's Japan abgebildete Oboen-Trompete, wie denn als letztes Resultat der Vergleichung des chinesischen und japanesischen Orchesters sich die völlige Uebereinstimmung beider ergibt. Mit hoher Achtung redet das Wörterbuch vom *Cheng*, oder Tscheng (Senk). Die Erfindung wird der Niu-Kwa, Gattin (nach anderen: jüngeren Schwester) Fo-hi's zugeschrieben. Es gibt eine Art desselben, genannt *yu*, mit 36 Pfeifen, eine kleinere mit 19 Pfeifen *tsao*, eine kleinste mit 13 Pfeifen *ho* (d. i. Friede). Die grösste Art soll zur Zeit des Wintersolstitiums gespielt werden. Die 13 Pfeifen sollen die 13jährlichen Mondumläufe, die 19 Pfeifen den 19jährigen Mondcyclus symbolisiren (die chinesischen Instrumentenmacher scheinen es aber mit der heiligen Zahl der Pfeifen so genau nicht zu nehmen). Das ganze Instrument ist eine Nachbildung der Gestalt des Vogels Fung. Die Orgelpfeifen gleichen seinen Flügeln, die Windlade dem Leibe, die Anblaseröhre dem Halse. Man soll, wenn man das Tscheng spielt „den Athem trinken“ (tschui) d. h. es, gleich dem mexicanischen Acocotl, durch Einziehen des Athems spielen. Auch de la Borde (S. 365) bemerkt: „Une petite lame ou languette de cuivre fort mince et fort deliée, collée à chaque tuyau par un de ses bouts, fait, que cet instrument a l'avantage de donner les mêmes tons, soit *qu'on pousse l'air hors de soi, ou qu'on l'attire pour prendre haleine*, ce qui produit des tenues aussi longues que l'on veut.“ Das Spielen des Tscheng heisst pi-pa, d. i. Schliessen und Oeffnen der Hand. — So weit Kang-hi's Wörterbuch. Ich habe Gelegenheit gehabt, verschiedene wohlerhaltene Exemplare chinesischer Instrumente zu untersuchen und habe besonders das Tscheng ganz interessant gefunden. Sein Ton mahnt sehr an die Klangfarbe der Oboe, er hat gleich diesem etwas Scharfes und dabei doch Liebliches, aber er ist weit schwächer, fast möchte ich sagen kindischer. Die Töne sprechen sehr leicht an, auch Dreiklänge lassen sich durch das Ertönenmachen der betreffenden Pfeifen leicht zu wege bringen, wo dann die Klangwirkung unsern Physharmoniken ähnlich wird. Natürlich verwerthen die Chinesen diesen Effect nicht, da ihnen Dreiklänge etwas Unbekanntes sind. Ob das von mir unter-

suchte Exemplar etwa verstimmt war, weiss ich nicht zu sagen; aber so viel ist sicher, dass in der Reihenfolge der Töne, wie sie die Pfeifen nach einander angaben, eine chaotische Unordnung herrschte. Die äussere Factur des Instrumentes war äusserst zierlich, selbst elegant, und zeigte die ganze Nettigkeit chinesischen Kunsthandwerkes. Auf das Genaueste glich es den Abbildungen in Siebold's Nippon mehr als denen in de la Borde's Essai und den nach letztern gemachten, öfter vorkommenden Copien. Die Windlade war kein Flaschenkürbis, sondern feinpolirtes Holz. Auch de la Borde bemerkt (Essai, I. S. 142): „dans la suite on a substitué le bois à la calebasse, mais on a conservé sa forme," was dahin zu berichtigen ist, dass diese Form (wie auf den Abbildungen bei Siebold) doch modificirt war, statt einer kürbisähnlichen Halbkugel glich die Windlade mit flachem Boden eher einem elliptisch ausgeschweiften Trinkbecher. Statt der S-förmigen Röhre hatte das Instrument, wie die Abbildungen bei Siebold, blos das kurze, kräftig geformte, breite Mundstück, an das die Lippen beim Blasen fest angedrückt werden müssen. Die Bambuspfeifen, am obern Flachboden jenes Bechers symmetrisch im Kreise gereihet und gleichsam eine kleine Doppelorgel darstellend, waren braun lackirt und wurden durch einen Ring von Horn zusammengehalten, der in der Höhe von etwa der Hälfte der zwei längsten Pfeifen angebracht war. Diese zwei längsten Pfeifen waren oben mit Elfenbein zierlich eingefasst und ebenso hatte auch die Oeffnung zum Anblasen eine Elfenbeineinfassung. Im Novaramuseum zu Wien findet sich auch ein zierliches Exemplar und sonst wohl öfter in Sammlungen. Fast möchte ich sagen, das Instrument sei zu gut für das barbarische Musikmachen der Chinesen. Zamminer („die Musik und die musikalischen Instrumente in ihren Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik", S. 272) bemerkt, es erinnere die an dem Tscheng angewendete Art, das gleichzeitige Ansprechen mehrerer Pfeifen zu vermeiden, an ein in Peru gebräuchliches Instrument, welches acht aus Stein geschnittene Pfeifen nach Art der Syrinx enthält, und wo die Pfeifen auch nur ansprechen, wenn man eine daran angebrachte Seitenöffnung schliesst. — Das Chè und Kin mit der Abart des Instrumentes Lütschün, ist wegen des verhältnissmässig kräftigen und angenehmen Klanges seiner aus Seide gedrehten Saiten bemerkenswerth. Die gewöhnliche Stimmung des Kin ist *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*—*e*. Die beiden der alten Scala fremden Töne *h* und *e* werden durch besondere Namen ausgezeichnet, *h* heisst tschung, der „Mittelton", *e* heisst *ho*, die „Vollendung" (Amiot III. art. 4). Ueber chinesische Instrumentalmusik gibt Berlioz in seinen Soirées de l'orchestre, S. 278, interessante Mittheilungen bei Gelegenheit chinesischer Musik, die er in London hörte. Eine junge Dame (erzählt er) begleitete den Gesang ihres Musikmeisters mit einer Guitarre; aber ohne Rücksicht auf die Gesangmelodie schlug sie blos die leeren Saiten des Instrumentes an: „c'était, en un mot, une chanson accompagnée d'un petit charivari instrumental." Dann sang das Fräulein, der Lehrer begleitete den Gesang im Unisono auf einer Flöte. Der Lehrer begleitete auch seinen eigenen Gesang mit einer Guitarre: „l'union du chant et de l'accompagnement était de telle nature, qu'on en doit conclure que ce Chinois là du moins n'a pas la plus légère idée de l'harmonie." In einer Art Symphonie (zu welcher sich dann auch Gesang und Tanz gesellte), die auf einem chinesischen Schiffe aufgeführt wurde, erreichte die Abscheulichkeit dieser sogenannten Musik den höchsten Grad. Das Orchester bestand aus einem grossen Tantam, einem kleinen Tantam, Schallbecken, einer Holzbüchse auf einem Dreifuss, die mit zwei Klöppeln geschlagen wurde, einer Art Cocosnuss, welche geblasen wurde und dumpfe Heultöne von sich gab, und einer chinesischen Geige. „Dans les tutti le charivari des tamtams, des cymbales, du violon et de la noix de Coco est plus ou moins furieux, selon que l'homme à la sébile (qui du reste ferait un excellent timbalier) accélére ou ralentit le roulement de ses baguettes sur la calotte de bois." Zuweilen schwieg das ganze Orchester, nur die Geige greinte fort, dann folgte ein gewaltiger Schlag im Tutti u. s. w. Berlioz konnte aus

dem Höllenspectakel nur vier erkennbare Töne heraushören *d*, *e*, *g*, *h*. Wir wollen ihm glauben, wenn er sagt: „après le premier mouvement d'horreur, dont on ne peut se défendre, l'hilarité vous gagne, et il faut rire, mais rire à se tordre, à en perdre le sens."

Zu Seite 34. Den Namen der Melodie Lieu-ye-kin übersetzt P. Amiot: „le satin à feuilles de Saule". Der Name Mu-li-chwa bedeutet Muliblume.

Zu Seite 45. Bekanntlich waren die Ureinwohner Indiens, von denen noch Reste existiren, eine schwarze, negerartige Raçe. Es ist bemerkenswerth, dass auch das afrikanische Dahomey, diese schreckliche Menschenschlachtbank, seine Barden besitzt. Jährlich wird ein Fest der „Belohnung der Sänger" gefeiert, wobei die männlichen und weiblichen Sänger im Wettstreite das Lob des Königs singen, und von ihm zuletzt Gaben empfangen.

Zu Seite 50. Die durch das Ohr und durch die eigene Musikübung der Indier widerlegte Lehre von den Sruti darf nicht den Rang einer mathematischen Begründung der Musik ansprechen. Die Indier waren zu sehr Poeten und Enthusiasten, um sonderliche Mathematiker zu sein. Besser verträgt sich die Philosophie mit der Poesie. Wie die indische Speculation die Fundamente der Musik mit naiver Tiefsinnigkeit zu begründen bemüht war, sehe man bei Anquetil du Perron, Theologia et philosophia indica, s. Oupnekhat, II. S. 376. Die Musik gehört übrigens nach indischen Begriffen doch nur unter die „kleinen Wissenschaften."

Zu Seite 62. Ueber den ästhetischen Werth indischer Musik spricht sich Krause in seinen „Darstellungen aus der Geschichte der Musik", S. 51 sehr schön aus, „ihr Wachsthum sei in ursprünglicher schöner Kindlichkeit zurückgehalten worden."

Zu Seite 71. Ein feiner Kenner, wie Berlioz, gibt einer indischen Melodie, die er in London von einem armen Indier aus Calcutta singen hörte, ein günstiges Zeugniss. Diese „hübsche kleine Melodie" ging aus E-moll, bewegte sich im Umfange einer Sexte ($e - \overline{c}$) und war trotz ihrer raschen Bewegung von so tief melancholischem Ausdruck, dass Berlioz meint, man habe sich dabei von einer Art Heimweh ergriffen gefühlt. Er bemerkte in der Melodie weder Drittel- noch Vierteltöne, es war wirklicher Gesang (c'est du chant). Zur Begleitung dienten zwei kleine tonnenförmige Trommeln, welche der Sänger und ein Genosse umgehängt trugen und mit ausgestreckten Fingern beider Hände von beiden Seiten so rasch rührten, dass man eine Mühle zu hören meinte, doch war der Schall ganz schwach und dumpf (Soirées de l'orchestre S. 282).

Zu Seite 73. Unter den Vedas ist der Samaveda mit über den Text geschriebenen Musikzeichen versehen, Krause (a. a. O.) vergleicht ihn daher recht gut, den christlichen Missalien und Antiphonarien; besonders (wäre hinzuzusetzen) den ältesten, noch in Neumen notirten.

Zu Seite 76. Berlioz untersuchte auf der Exposition universelle die hindostanischen Instrumente, und war nicht sehr davon erbaut. „J'ai examiné parmi ces machines puériles, de *mandolines* à quatre et à trois cordes, et même à une corde, dont le manche est divisé par des sillets comme chez les Chinois; les unes sont de petite dimension, d'autres ont une longueur démesurée. Il y avait de gros et de petits *tambours*, dont le son diffère peu de celui qu'on produit en frappant avec les doigts sur la calotte d'un chapeau; un *instrument à vent à anche double*, de l'espèce de nos hautbois, et dont le tube sans trous ne donne qu'une note. Le principal des musiciens qui accompagnèrent à Paris, il y a quelques années, les Bayadères de Calcontta, se servait de ce hautbois primitif. Il faisait ainsi bourdonner un *la* pendant des heures entières (!)." Ausserdem fand Berlioz eine riesige, plump gearbeitete Trompete, Flöten, ganz der chinesischen gleich, eine „lächerliche kleine Harfe" mit 10 bis 12 Saiten, ohne Wirbel zum Stimmen, einen Reif mit kleinen Gongs, die gleich Kuhglocken durcheinander klingelten u. s. w. (a. a. O. S. 283).

Zu Seite 89. Wer etwa Lust haben sollte, sich den Kopf mit der arabi-

schen und persischen Tonartenlehre zu zerbrechen, findet in Villoteau's Traktat (descr. de l'Egypte, XIV. Bd.), in de la Borde's Essai sur la musique, I. Bd. S. 178 und in Kiesewetter's „Musik der Araber" so viel und mehr als er wünschen kann. Kiesewetter selbst meint (S. 74): „Tonfolgen, wie z. B. folgende und viele ähnliche
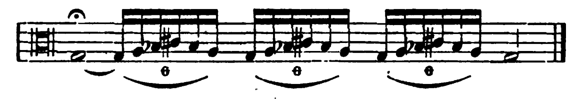
Zirefkend: *c* ×*c* ×*d* *f* ♯*f* ×*g* ♯*g* ×*h* $\bar{c}$
$1/3$ 1 $1\,1/6$ $2/3$ $2/3$ $1/3$ $5/6$ $2/3$

sind allzu arge Chimären. Was auch irgendwo oder irgend jemals die Theoretiker von ähnlichen Tontheilungen erdacht oder gelehrt haben, das musikfähige Ohr begreift und das Organ des Gesanges, von jenem Sinne ganz abhängig, erzeugt keine andern Töne, als solche, die in Beziehung auf einen gegebenen Ton Intervalle eines halben oder ganzen Tones bilden; oder die zu jenem im Verhältniss mehrerer ganzer oder halber Töne stehen." Ganz wahr und treffend.

Zu Seite 21. Der Ekstase, in welche der grosse Lehrer der Chinesen nach dem Anhören der Musik gerieth, erwähnen auch die „Memorabilien des Con-fu-tse." Es heisst dort: „der Meister (tse) verweilend in Tschy, hörte Musikklang — drei Monate wusste er nicht Fleisches Geschmack."

Zu Seite 31. Auch Marco Polo erzählt, wie der Grosskhan Kublai in Cambalco (Peking) Tafelmusik hatte, und wie ihn die Anwesenden verehrten: „Quando lo Signor vuole bevere, tutti gl' instrumenti de la corta sona, et quando egli ha coppa in man tutti quelli che lo serve si ingenocchia con gran rivérentia etc.

Zu Seite 111. Auf der hölzernen Brücke am goldenen Horn zu Constantinopel sass (und sitzt vermuthlich noch) ein alter blinder Araber, der auf einer Art Viola eine düstere Melodie in einer unserem G-moll analogen Tonart spielte und jedesmal also schloss



was von eigenthümlich schauerlicher Wirkung war.

Zu Seite 112. Der Arcipreste von Hita Juan Ruiz (1350) redet in einem seiner Gedichte von der Guitarra Morisca, von der er die Guitarra Ladina unterscheidet — und wenige Verse weiter vom Rabè morisco (der Leser wird den vollen Text dieses höchst interessanten Gedichtes im 2. Bande unter den Anhängen finden). Athanas Kircher bildet in seiner Musurgie zu S. 477 die Guitarre als Cythara *hispanica* ab — ebenso Mersenne in seinem Buche Harmonicorum libri XII. 2. Abth. S. 27. Die Reisestationen dieses Instrumentes sind damit deutlich genug bezeichnet. Das Rebec wird unter dem Namen Rabel von den spanischen Landleuten noch jetzt benutzt. De la Villemarquè (Barzas-Breiz I. p. XXXII) erzählt: „On pourrait démêler encore dans les traits de nos barz ambulants quelques rayons perdus de la splendeur des anciens bardes. Comme eux ils célèbrent les actions et les faits dignes de mémoire, ils dispensent avec impartialité à tous, aux grands et aux petits, le blâme et la louange — comme eux ils sont poëtes et musiciens; *parfois ils essaient de reveler le mérite de leurs chants en les accompagnant des sons très peu harmonieux d'un instrument de musique à trois cordes, nommè rebek, que l'on touche avec un archet.*

Zu Seite 118. Die Trommeln und Pauken scheinen bei den Sarazenen ursprünglich auch ein Kriegsapparat gewesen und wesentlich mit dazu angewendet worden zu sein, die Pferde des Feindes scheu zu machen; denn der byzantinische Kaiser, Leo der Weise (886—912), fand es nöthig, seine Truppen

ausdrücklich zu ermahnen, dass sie ihre Pferde an den Lärm dieser Trommeln und Pauken (τύμπανα καὶ κύμβαλα) gewöhnen.

Zu Seite 120. Nach Hammer-Purgstall's Uebersetzung, mitgetheilt in dessen Vorrede zu Kiesewetter's Musik der Araber, S. XII.

„Der Ton des Barbiton und dessen Melodein,
Sie rinnen in das Ohr, wie Milch gemischt mit Wein,
Da wundere dich nicht, wenn wundervoll es klingt,
Da die Musik den Hirsch vom Wald in Städte bringt,
So oft es tönt „Tenten" ertönt den Zeiten Heil
Und durch die Herzen dringt ein jeder Ton als Pfeil.
Es schenket Lust und Schmerz, indem es weint und lacht
Am Morgen und bei Tag und bis in tiefe Nacht;
Indess der Flöte Ton von Liebe wird beseelt
Und von den Liebenden und ihrem Leid erzählt."

Man möge die auch von dem gelehrten Uebersetzer sehr geschickt nachgeahmte, wirklich musikalische Klangspielerei im fünften Verse nicht unbemerkt lassen: „so oft es tönt Tenten, ertönt den Zeiten Heil." Das klingt wirklich wie Zitherschlag. Das Barbiton heisst im persischen Barbud, ob aus dem Griechischen hergeleitet, ob nach dem berühmten Musiker Barbud, ist nicht klar.

ZWEITES BUCH.

Die Musik der antiken Welt.

A. Die Völker der vorhellenischen Cultur.

Aegypten.

In dem langgestreckten Flussthale des Nil, im „schwarzen Lande“ Chemi, wie es die Einwohner, in Aegypten, wie die Griechen es nannten, finden wir die älteste Stätte der Cultur in Staat, Sitte, Kunst und Wissenschaft. So lange Aegypten für den Alterthumsforscher ein verschlossenes Wunderland war, das heisst bis zur französischen Expedition von 1798, musste man sich neben einigen ungenügenden Reiseberichten mit den Nachrichten der antiken Schriftsteller begnügen, und wie viel Werthvolles auch die Schriften Herodot's, Diodor's, Strabo's u. a. über das Land und Volk am Nil enthalten, was Musik betrifft, war man auf jene Nachrichten hin geneigt, Kenntniss und Uebung derselben den Aegyptern so gut wie abzusprechen. [1]) Es konnte damals schon für einen wichtigen Fund gelten, als der fleissige Forscher Burney auf der sogenannten Guglia rotta in Rom (einem gestürzten, seitdem wieder aufgerichteten Obelisk) [2]) ein hieroglyphisches Zeichen in Form einer Laute oder Mandoline bemerkte [3]), welches er für seine Geschichte der Musik in der Grösse des Originalbildwerkes abzeichnen liess. James Bruce fand zu seinem Erstaunen in den Königsgräbern von Theben Abbildungen grosser reichgezierter Harfen, die er copirte und in einem Briefe an Burney beschrieb. Bis dahin hatte ein eigentlich ganz unmusikalisches Klapperzeug, das Sistrum, so ziemlich für das Hauptsymbol ägyptischer Musik gegolten. Seit diesen

---

1) Notisen Diodor's über die Erziehung und Sitte in Aegypten und eine völlig missverstandene Stelle Strabo's, mit der sich selbst noch Kiesewetter in seinen „freien Gedanken über die Musik der alten Aegypter“ abmüht, haben zu dieser Ausicht vorzüglich beigetragen. Am schärfsten findet sie sich ausgesprochen in Paw's „philosophischen Untersuchungen“. Eine Uebersetzung davon in Forkel's „Bibliothek“, 1. Bd. S. 227.

2) Irre ich nicht, so ist es der Obelisk von Trinita de Monti.

3) Burney vergleicht es mit dem neapolitanischen Colascione. Die Zeichnung Burney's ist oft copirt worden, verkleinert in Forkel's Geschichte der Musik, 1. Bd. Taf. V. In der description de l'Egypte ist augenscheinlich dasselbe Instrument nach einer Wandmalerei im Grabe Ramses III. im 2. Bd. Taf. 91 abgebildet.

ersten Entdeckungen hat nun die Wissenschaft den bedeutendsten Einblick in das Leben des uralten Culturlandes gethan. Wenn die mächtigen Pharaonen den Wänden der Riesentempel und Paläste, deren Ruinen den Reisenden noch jetzt in staunende Bewunderung versetzen, Berichte über ihre Kriegszüge und Eroberungen in Wort und Bild eingegraben, so erzählt eine Ueberfülle bunter Bilder an den Gräberwänden von dem Privatleben der Aegypter bis in kleine Einzelheiten hinein. Hier erblicken wir nun auch eine lebhafte Beschäftigung mit Musik, wir finden Harfen von jeder Grösse und Gestalt im Gebrauche, von der leicht tragbaren bis zu dem mehr als mannshohen Instrumente, von dürftiger Einfachheit bis zu verschwenderischer Pracht der Auszierung. Wir bemerken zahlreiche Arten von Lyren, Guitarren und Mandolinen, einfache und doppelte Flöten, gehandhabt von oft zahlreichen Chören von Musikern, daneben Sänger und Sängerinnen. Musik begleitet das Opfer, den Tanz, die Todtenklage, das heitere Mahl. Inschriften belehren uns, dass es Musiker von ausgezeichneter Stellung bei Hofe gab. Die „Obersten des Gesanges" waren angesehene Personen und gehörten zu den Auserwählten des Königs (suten rech). Seit wir es vermögen, das Alter der einzelnen Monumente zu bestimmen, wissen wir auch, dass die Tonkunst von ältester Zeit anzufangen eine Ausbildung vom alterthümlich Einfacheren zum Reichen und Glänzenden und überhaupt Wandlungen erfuhr, die mit der Geschichte des Pharaonenreiches selbst in einer Art von Zusammenhang stehen.

Die Aegypter hatten nicht umsonst den Sonnengott Ra zur Landesgottheit gewählt; ihre Reichsgeschichte ist eine Art Parallele zum Sonnenlaufe. Wie die aufgehende Sonne (in jenen Ländern fast ohne Dämmerung) die finstere Nacht gleich mit ihrem ersten Blitze verscheucht und glorreich am Himmel glänzt, so tritt Aegypten aus der Nacht der Geschichte sogleich als eine Stätte hoher Cultur und Macht hervor. Glänzender und glänzender hebt es sich, der Glutwind aus der arabischen Wüste (der Hyksoseinfall) mag wohl einige Vormittagstunden lang sengen. Zur Ramessidenzeit strahlt Aegypten auf seiner Mittaghöhe weit hin in alle Länder, welche seinen Glanz sehen, aber von seinen Strahlenpfeilen hart getroffen werden. Die ersten Nachmittagstunden dauert der Glanz ungeschwächt fort, dann aber beginnt die Zeit des allmäligen, kaum merklichen, und doch unaufhaltsamen Sinkens. Und wie die untergehende Sonne noch einmal Alles im Glanz und bunten Farbenspiele verklärt, so äussert sich noch zur Ptolemäerzeit das altägyptische Wesen wenigstens in wundervollen Tempelbauten, nicht mehr riesenmässig wie zur Ramessidenzeit, aber der anmuthigen Schönheit angenähert, vielleicht nicht ohne einwirkenden griechischem Einfluss. Dann folgte Dämmerung, und endlich hat die nächtliche Schlange Apeph ihr Recht auf alles Irdische behauptet. Die finstere Nacht

der Araber und Türkenherrschaft lagerte sich über das alte Reich der Pharaonen.

Die Musik, welche in der antiken Welt mit dem Volks- und Staatsleben viel inniger verbunden war, als es heutzutage der Fall ist, hat jene Stadien des glänzenden Anfangs, der steigenden Macht, der Sonnenhöhe am Mittage, des allmäligen Sinkens und des Unterganges als treue Gefährtin und Dienerin mitgemacht.

Die Aegypter schrieben, nach Platon's Versicherung, ihrer Musik ein hohes Alter zu, und wie ihre Landesgeschichte mit Götterkönigen anfing, so leiteten sie ihre heilig gehaltenen Melodien von der Isis her. Was schöne Bildwerke oder was gute Gesänge seien, das sei durch heilige Satzung ein für alle mal bestimmt, daher ein Verlauf von zehntausend Jahren in dem Aussehen der Malereien und Bildsäulen keine Veränderung, weder zum Besseren, noch zum Schlechteren hervorgebracht habe. Die Jugend dürfe man in Aegypten nur an edle Formen und gute Musik gewöhnen. Das alles sei nun, meint Platon weiter, allerdings im Sinne einer weisen Gesetzgebung, und man müsse die Aegypter bewundern, dass sie im Stande waren, Melodien zu erfinden, die geeignet sind, die natürlichen Leidenschaften und Neigungen des Menschen zu bändigen und zu reinigen. Das Werk der Gottheit oder irgend eines göttlichen Menschen müsse solches sein (τοῦτο δὲ θεοῦ ἢ θείου τινὸς ἂν εἴη).[1] Diese Angabe beweist wenigstens so viel, dass die Aegypter mit jenem Conservatismus, welcher für sie so charakteristisch ist, sich angelegen sein liessen, gewisse alte Singweisen unverändert beizubehalten. Es war aber doch zu viel geistiges Leben in den Aegyptern, als dass sie etwa (wie Platon andeutet) ihre Bauwerke, Statuen, Bilder, Gewerbeproducte Jahrtausende lang so mechanisch und unveränderlich wiederholt haben sollten, wie der Baum alle Jahre ganz gleiche Blätter sprossen lässt; sogar in den erhaltenen Bild- und Architekturwerken zeigen sich Phasen wechselnder Formen von grösserer oder geringerer Kunstentwickelung. Herodot[2]) beschränkt seine Angabe darauf, dass die Aegypter nur vaterländische Weisen singen, fremde nicht zulassend. Zu seiner Verwunderung aber hörte er doch auch die in Griechenland wohlbekannte Linosklage unter dem Namen des Maneroslieds singen. „Sie haben" sagt er „unter andern merkwürdigen Stücken einen Gesang, welcher in Phönikien, Kypern und anderwärts gesungen, aber bei jedem Volke anders genannt wird. Er hat viele Aehnlichkeit (συμφέρεται) mit dem, welchen die Griechen unter dem Namen Linos singen. Wie ich mich über vieles in Aegypten wundere, so

1) Platon de legib. II. Rosellini (monumenti dell' Egitto parte seconda, tomo II. p. 85, meint, dass die priesterliche Satzung nur Götterbilder u. s. w. betraf. Analog würde sich die hieratische Satzung in der Musik nur auf die Tempelmelodien und priesterlichen Hymnen erstreckt haben.

2) Herodot, II. 79, πατρίοισι δὲ χρεόμενοι νόμοισι.

wundere ich mich auch, woher sie nur den Linosgesang haben mögen; denn es scheint mir, dass er von jeher bei ihnen gebräuchlich war. Linos wird auf Aegyptisch Maneros genannt, und war, wie sie erzählen, der einzige Sohn des ersten ägyptischen Königs, und es wurde sein früher Tod in Trauergesängen beklagt. Das soll ihr erster und einziger Gesang gewesen sein“.[1] Dieser Linos- oder Manerosgesang, die süsstönende Klage, über das rasche Hingehen der blühenden Jugend, über das rasche Verblühen des Lenzes, zieht sich durch das ganze Heidenthum als Todtenklage um Adonis, Linos, Lityerses, Attis, Maneros, welche in der wunderbaren Schönheit ihrer Jugendblüte plötzlich ein gewaltsamer Tod hingerafft. Die Lieder, von denen Herodot hier spricht, sind augenscheinlich Volkslieder, Volksgesänge, und ein eigenthümliches Liedchen dieser Art hat sich wenigstens dem Texte nach erhalten, es ist jenes in den Wandmalereien den Darstellungen des Getreideaustretens durch Rinder beigeschriebene Drescherliedchen: „Drescht, ihr Ochsen, dreschet Garben, drescht für euern Herrn — ihr dreschet auch für euch!“ Solche Lieder zur Arbeit des Ruderns, Wasserschöpfens u. s. w., meist in wenigen Noten und dem Rhythmus der Bewegung bei der betreffenden Arbeit angepasst, sind, wie wir schon sahen, im Orient bis auf den heutigen Tag im Gebrauch. Ueberhaupt lehren uns die erhaltenen Denkmale altägyptischen Privat- und Volkslebens, dass der Orient manche vortausendjährige Gewohnheit auf unsere Tage herübergebracht hat.[2]

So weit nun die ägyptische Geschichte beglaubt zurückreicht, finden wir die Musik nicht nur in Anwendung und in Ehren, sondern auch in einer Ausbildung, welche uns in jener uralten Zeit in ihrer Art fast wunderbar und unerklärlich scheinen mag, gleich den aus derselben Zeit herrührenden Pyramiden und dem riesigen, aus Felsen gemeiselten Sphinxhaupt.

Die ersten Anfänge ägyptischer Tonkunst werden auch von den griechischen Schriftstellern in die urälteste Zeit versetzt; freilich in ganz griechisch gefärbten Mythen. Diodor von Sicilien erzählt vom Osiris, er sei ein Freund des Gesanges gewesen und deswegen von neun sangeskundigen Jungfrauen begleitet worden, welche die Griechen später Musen, ihren Führer (Apollo) aber den

---

1) Plutarch de Isid. et Osir. erzählt, dass die Aegypter sein Andenken bei den Gastmahlen feierten, und derselbe sei Erfinder der Tonkunst gewesen. Herodot scheint unter jenen „altväterlichen Singweisen“ wirklich Tafel- und andere ähnliche Lieder zu verstehen, denn er macht obige Notiz im unmittelbaren Contexte der Erzählung von der Sitte der ägyptischen Gastmahle, und wie dabei ein Todtenbild umhergetragen wurde, als Mahnung, das Leben zu geniessen.

2) Auch Aristides (II. S. 65) schreibt der Musik die Fähigkeit zu, Schifffahrt, Rudern und jede schwere Arbeit zu erleichtern und ein Trost der Arbeiter zu werden.

Musageten nannten.[1]) Ein anderes, nicht ägyptisch, sondern ganz griechisch aussehendes Märchen ist die Erzählung, wie der ägyptische Hermes die Lyra erfand oder vielmehr fand. Er habe, heisst es, an eine von der Ueberschwemmung des Nils zurückgebliebene todte Schildkröte im Wandeln zufällig mit dem Fusse angestossen, und durch den hellen Klang, welchen die vertrockneten Sehnen des Thieres dabei von sich gaben, aufmerksam gemacht, habe er von diesem Zufalle Anlass genommen, eine mit Saiten bezogene Schildkrötenschale (eben die Lyra) als musikalisches Instrument zu benutzen.[2]) Diese Erzählung ist augenscheinlich die Uebertragung einer griechischen Mythe, welche den Gegenstand der homerischen Hermeshymne bildet, ins Aegyptische. Allerdings aber kann immerhin auch umgekehrt jene Sage, die in der schönen griechischen Hymne so entschieden homerisches Colorit angenommen hat, in einer ägyptischen Priestermythe wurzeln. Es ist allbekannt, dass die Hellenen in Thot, dem Gotte der ägyptischen Priesterweisheit, ihren Hermes erkannten. Von Thot rühren die 42 Bücher der Priester her, unter denen sich auch, nach den Nachrichten, welche wir darüber dem Clemens von Alexandrien danken, zwei „Bücher des Sängers" befanden. Zum ägyptischen Götter- und Todtencult gehörte auch Musik, insbesondere Instrumentalmusik.[3]) Sehr natürlich also, dass Thot auch hier für den Erfinder gelten konnte. Dass die Hellenen die trockene Mythe der Aegypter, wie es nun ihre Art war, reizend umgestalteten, und speciell auf ihr eigentliches Nationalinstrument die Lyra, übertrugen, kann nicht befremden. Ein starkes Argument gegen die ägyptische Entstehung des Zuges mit der Schildkröte, liegt in dem Umstande, dass die griechische Lyra auf Abbildungen oft auf das Bestimmteste an die Schildkrötenschale in Form, Schuppen, Tigerflecken mahnt, die ägyptische aber nie und nirgends, da diese vielmehr im Wesentlichen ein mit Saiten bespannter viereckiger Holzrahmen ist — ferner, dass die Lyra auf den ältesten ägyp-

1) Auf ägyptischen Denkmalen ist Osiris in dieser Eigenschaft und mit solchem Gefolge nie abgebildet, vielmehr thront er meist als Richter, den „Stab Sanft" (den gleich einem Hirtenstabe, oder unserem Bischofsstabe, auch ein Hirtenstab, gebogenen Scepter) und den „Stab Wehe" (die Geissel) in den beiden Händen haltend, der eigentliche ägyptische Dichtergott war Mui-Arihosnofre, der Verfertiger schöner Gesänge. Vergl. Röth, I. Bd. S. 157. Ueber die sehr ernsten Begleiterinnen des Osiris, welche in Griechenland dann zu den lieblichen Gestalten der Musen geworden sein sollen, vergleiche: Braun's Kunstgeschichte, 2. Bd. S. 437 und Röth, I. Note 169.

2) Lukian, Göttergespräche. Hephaistos und Hermes.

3) Die von Diodor von Sicilien (I. 16) aufbewahrte Ueberlieferung weist dem Thot-Hermes nebst der Erfindung der Schrift (wegen welcher er der heilige Schreiber ἱερογραμματευς des Osiris ist) auch die Einrichtung des Göttercultes (θεῶν τιμὰς καὶ θυσίας) zu, ferner die Festsetzung der Grundlehren der Astronomie zu, mit unverkennbarer Beziehung auf die Priesterbücher, unter denen, neben hymnologischen und liturgischen, auch „Bücher des Sternsehers" vorkamen.

tischen Denkmalen gar nicht vorkommt und allem Anscheine nach erst später aus Asien herüberkam. Nach Diodors Mittheilung war aber Thot-Hermes bei den Aegyptern auch überhaupt der Erfinder der Musik und, was bemerkenswerth ist, auch Lehrer der Harmonie und Natur der Töne.[1]

Jene älteste Lyra des Thot oder Hermes war nach Diodor's Bericht mit drei Saiten bespannt, wovon die tiefste ein Sinnbild des Winters, die mittlere ein Sinnbild des Frühlings, die höchste ein Sinnbild des Sommers war, oder eigentlich der Wasserzeit, Grünzeit und Erntezeit; also der drei Jahreszeiten, in welche die Aegypter das Jahr eintheilten.[2]

Dio Cassius erwähnt beiläufig, dass die Töne der Musik von den Aegyptern mit den Planeten, den Wochentagen und Tagesstunden in Verbindung gesetzt wurden. Die Woche aus sieben Tagen ist zwar nicht ägyptisch, sondern babylonisch, da aber Sonne und Mond mitgerechnet, sieben Planeten am Himmel dahinziehen (wenigstens nach der Vorstellung der Alten), so ist die Vermuthung, dass die Aegypter die sieben Töne der diatonischen Scala kannten, nicht zu gewagt. Ganz gut stimmt dazu die den Aegyptern geläufige astronomische Mystik, wie viele Deckengemälde sie zeigen (im thebanischen Ramesseum zu Kurnah, im Tempel zu Tentyrah zu Hermentis u. s. w.) und die Bedeutung der Tages- und Nachtstunden, wo der Sonnengott auf seiner Barke durch Ober- und Unterwelt hinschifft, stets von andern Schutzgöttern und Geistern der Tagesstunden geleitet, im Grabe Rhamses V. Die einzige nähere Notiz über jene Tonmystik, dass nämlich nach ägyptischer Vorstellung der tiefste Ton gegen den höchsten sich genau so verhalte, wie der entfernteste Planet Saturn zum nächsten, dem Mond, ist so ganz und gar im Sinne der pythagoräischen Sphärenmusik gedacht, dass die Vorstellung nicht abzuweisen ist, Pythagoras, in dessen Lehren sich ganz direct Aegyptisches findet, der nach Plutarch's Angabe durch den Priester Onuphis in die ägyptische Priesterweisheit eingeweihet worden, und nach Diogenes von Laerte auch seine Kenntnisse der ihm so viel geltenden Musik, aus Aegypten geholt, habe die Idee seiner Sphärenharmonie eben auch von dort hergenommen.[3]

---

1) *Περί τε τῆς τῶν ἄστρων τάξεως καὶ περὶ τῆς τῶν φθόγγων ἁρμονίας καὶ φύσεως.* Es ist auch gar nicht ohne Bedeutung, dass hier die „Ordnung der Gestirne“ und die „Harmonie und Natur der Töne“, wie ein Zusammengehöriges verbunden genannt werden. Das Zeugniss steht, wie wir weiterhin sehen werden, nicht vereinzelt, und wird als Andeutung des Fundortes gewisser pythagoräischer Ideen wichtig.

2) Röth, 1. Bd. S. 151 und Anmerkung. No. 168.

3) Nach Plutarch (de Isid. et Osiride) soll auch das Sistrum eine mystische Bedeutung, und es sollen seine vier Klapperbügel die vier Elemente bedeutet haben: *περιέχει τά σειόμα τέτταρα. καὶ γὰρ η γινομένη καὶ φθειρομένη*

Die Ehre der Erfindung der einfachen Flöte (*μοναυλος*) schrieben die Griechen gleichfalls den Aegyptern, und zwar dem Osiris zu.[1]) Allerdings kommt dieses Instrument schon zur Zeit der vierten Dynastie vor. Ebenso alt ist die Harfe, und da dieses schöne Instrument den ältesten Culturvölkern, den hindostanischen Arja und dem Chinesen unbekannt war, so muss man die Erfindung für die Aegypter vindiciren.

Eines der Gräber der Nekropolis von Memphis (im Pyramidenfelde von Gizeh) gehört Imai, einem Priester und Oberreiniger im grossen Heiligthume, d. i. im Ptah-Tempel zu Memphis. Er war, laut des beigeschriebenen Königsnamens Chufu (Cheops), Zeitgenosse jenes tyrannischen Erbauers der grössten Pyramide, des ersten Königs der vierten Dynatsie. In diesem Grabe zeigt eine Malerei die zu Imai's Todtenfeier veranstaltete Musik, denn es war Sitte der alten Aegypter ihrer Todten voll Pietät mit Fest- und Opferspenden zu gedenken, und wie sich in jeder Pyramide ein Gemach der Todtenfeier findet, so hat auch jede Grabkapelle ein solches, Die Abschilderung von Imai's Todtenfest zeigt in streng alterthümlicher Darstellung die primitive Vereinigung von Musik und Tanz. Ein kniender Harfner greift mit beiden Händen in eine grosse mit acht Saiten bespannte Harfe, ihm gegenüber hockt der Vorsteher der Lobsinger, und hält in der sonderbaren, in jener Zeit aber stets wiederholten Attitüde der Sänger die hohle Hand an's Ohr, gleichsam um den Harfner recht zu hören. Er leitet den Gesang von sechs Sängerinnen, welche nach der noch jetzt im Orient beliebten Weise zum Gesange den Rhythmus mit den Händen klatschen. Dazu tanzen drei Männer, Hand und Fuss gleichmässig hebend, und ein Vierter, der Vortänzer, macht eine kühne Wendung mit gehobenen Armen, als wolle er sich rasch wirbelnd umdrehen. Damit kein Zweifel bleibe, was diese Figuren vorstellen, hat jede ihre ordentliche Beischrift in Hieroglyphen: „Harfner, Sänger, Tänzer.“[2]) In einem anderen, derselben Zeit angehörigen Grabe bei Gizeh, dessen Inhaber jedoch unbekannt ist, spielen ebenfalls zwei kniende Harfner auf grossen alterthümlichen Instrumenten, Sänger hocken vor ihnen, die Hand am Ohre, aber hier gesellt sich ihnen noch eine beim Blasen schräg gehaltene Flöte.[3]) In einem drittten Grabe bei

---

μοῖρα του κοσμου περιέχεταὶ μὲν ὑπο τῆς σεληνιακης σφαίρας, κινεῖται δὲ ἐν ἄυτῆ παντα καὶ μεταβαλλεται διὰ τῶν τεττάρων στοιχείων — πυρος καὶ γῆς καὶ ὕδατος καὶ αέρος.

1) Athenäus, IV. 23, Eustatius, zur Iliade, XVIII. 526 und Julius Pollux (IV. 10), welcher sagt: *μοναυλος εύρημα ἐστιν Ἀίγυπτιωνπαρα δε Ἀιγυπτίοις πολυφθογγος ἀυλος, Ὀσιριδος ἕυρημα, εκ καλάμης κριθινης.*

2) Abgebildet in Rosellini monum. civili. Taf. XCIV. Fig. 2. Eine völlig gleiche Darstellung (nur machen neun Männer den Vortänzergestus) findet sich in dem aus den Zeiten der fünften Dynastie herrührenden Grabe No. 6 bei Gizeh. S. Lepsius, II. Abth. Taf. 52. 53.

3) A. a. O. Taf. XCV. Fig. 2 und Lepsius, II. Abth. Taf. 74.

Gizeh begleitet ein Harfner eine Schrägflöte und zwei Langflöten. [1]) Also Flöte und Harfe sind die allerersten Tonwerkzeuge, deren sich die cultivirte, über den rohen Naturzustand hinausgekommene Musik bedient. [2]) Unter denselben Gräbern, nach den in der Inschrift vorkommenden Königsnamen den Zeiten der fünften Dynastie angehörig, findet sich eine Kapelle, auf deren Thürtrommel zu lesen ist: „einer der Auserlesenen des Königs im Palaste, der Oberste des Gesanges Ata"; und noch prächtiger lautet sein Titel an anderer Stelle: „Der Oberste des Gesanges, der da erfreuet das Herz seines Herrn durch schönen Gesang im Sanctuarium des .... (zerstörter Text) Prophet der Hathor am Sitz der Hauptpyramide, Prophet des Nefer- (Arkere), Prophet des Asychis, Prophet des Ranteser: Ata" [3]) Solche Oberste des Gesanges kommen auch in späteren Gräbern vor, sie nennen sich „Sänger des Herrn der Welt" oder Grosssänger des Königs." [4]) Auf der zwischen Assuan (Syene) und Philä gelegenen Katarakteninsel Seheil lautet eine Weiheinschrift, welche aus den Zeiten zwischen der 12. und 18. Dynastie herrührt: „Der Erpa-He und Grosse an der Spitze der Seinen, der Sänger seines Herrn Amon, der Prinz von Kusch (Aethiopien) Pauer vor der Göttin Anke." [5]) Also selbst ein Prinz ist Oberster der Sänger; die Musik erfreut die Göttersöhne, die Könige und im Heiligthume die Götter. Ata ist nicht blos Oberhaupt der Sänger (und zwar eines ganzen priesterlichen Sängerchors, denn wo ein „Oberster" ist, müssen nothwendig auch Untergebene sein), er ist auch „Prophet der Hathor." [6]) So hat also auch in Aegypten, und vorzugsweise, die Musik jenen feierlichen, gottesdientlichen Charakter, den sie bei jedem höher begabten Volke — den Chinesen,

1) S. das Werk der französschen Expedition descr. de l'Egypte — Abtheilung Gizeh.

2) Merkwürdig ist es, dass die Bibel bei Nennung des Jubal gerade dieser zwei Instrumente erwähnt: Kinnor und Ugabh.

3) Brugsch: Reiseberichte aus Aegypten, S. 37.

4) Rosellini, a. a. O. tomo III. p. 83.

5) Brugsch, a. a. O. 273.

6) Die Propheten, welche die Sprüche an den Opfer- und Orakelstätten zu fassen hatten, bildeten nach Clemens von Alexandrien eine eigene Klasse der ägyptischen Priesterschaft, und die heilige Sammlung der 42 Bücher enthielt auch „6 Bücher des Propheten" und zwar als die Haupt- und heiligsten Bücher. Hathor ist die Göttin des dunkeln Weltraumes, des unterirdischen Himmels, welche den Ehu, den jungen Tag, gebärt. Sie heisst auch „das Auge der Sonne, die Herrin des Scherzes und Tanzes." Sie wird sowohl im memphitischen als im Thebanischen Götterkreise dem starken Horus (Har-ver-Arveris) zur Seite gestellt. Im Edfu hatte sie mit ihm einen gemeinschaftlichen Tempel, zu Buto im Delta eine berühmte Orakelstätte. Der kleinere der berühmten Höhlentempel zu Abu-Simbel (Ipsambul), ist ihr gleichfalls geweiht. Kuh und Sperber sind ihre geheiligten Thiere. Zuweilen vertritt das Hathorhaupt in ernster, strenger Schönheit die Stelle eines Säulenkapitäls, z. B. im Tempel von Tentyrah, im Westtempel zu Philä, im kleinern Tempel zu Ombos, in Theben, und sonst öfter.

Indiern, Hebräern, Griechen — in ihren ersten Manifestationen sogleich anzunehmen pflegte. Wie die Inder ihren Rigveda, die Hebräer ihre Psalmen und die Griechen ihre orphischen Hymnen, hatten die Aegypter unter den schon erwähnten 42 Büchern, welche eine Art Kanon und zugleich Encyclopädie bildeten, — Liturgie, Sterndeutung, die Lehre von den heiligen Maassen, der Arzneikunst u. s. w. enthielten — jene beiden Bücher voll Lobgesänge auf Götter und Könige. Auch wenn nicht überliefert wäre, dass sie „Bücher des Sängers" genannt wurden, müsste angenommen werden, dass die Hymnen, Anrufungen und Doxologien, welche sie enthielten, nicht in einfacher Rezitation, sondern gesangweise vorgetragen wurden. Im Grabe Rhamses III, bei Theben, greifen zwei kahlköpfige Greise in weiten Gewanden, also Priester [1]), vor thronenden Gottheiten und mit Gaben beladenen Opfertischen, mächtigen Schwunges, in ihre grossen prachtvollen Harfen. Anderwärts sieht man hinter dem mit dem Leopardenfelle bekleideten räuchernden Priester Musiker mit Harfen, Flöten und Guitarren die feierliche Handlung begleiten. [2]) Sängerfamilien, in denen sich die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte [3]), waren an allen Tempeln angestellt. [4]) Diese gottesdienstliche Musik stand, wie man sieht, in Würde und Ansehen [5]); man schrieb edler Musik überhaupt eine sittlich wirkende Kraft zu. Die Sitte, Verstorbene durch lobpreisende Hymnen zu ehren, dauert durch alle Zeiten. Unter den Gräbergrotten von Eleithya (El-Kab) oberhalb Theben findet sich das Grab eines Obersten Sewek, genannt Meriansuten, d. i. Liebling des Königs, das nach sehr alterthümlicher Weise nicht mit Wandmalereien geziert ist, sondern mit Skulpturen, nach deren schlichter Strenge das Grab tief in die Zeiten des alten Reiches zurückzusetzen sein dürfte. Hier knieet der „Vorsteher der Lobsinger" (er heisst laut Beischrift Ran-Seneb) und hinter ihm zwei Sängerinnen; sie klatschen in die Hände und singen: „Aufstand, aufstand Deine Sonne am guten Tage, aber Trauer war Dein letzter

1) Die Priester mussten den Kopf ganz kahl geschoren tragen, und ihn insbesondere jeden fünften Tag scheren. Abgebildet sind die thebanischen Harfner bei Rosellini mon. civ. Taf. XCVII und Descr. de l'Egypte II. 91, bei Rosellini genauer und in Farben.

2) Wilkinson, II. 316.

3) Herodot erzählt, dass bei den Aegyptern, wie bei den Lakedämoniern, der Sohn dem Gewerb des Vaters folgte, so dass der Sohn des Flötenbläsers wieder Flötenbläser, des Koches Koch ward u. s. w.: *Συμφέρονται δὲ καὶ τάδε Αἰγυπτίοισι Λακεδαιμόνιοι· οἱ κήρυκες αὐτῶν καὶ αὐληταὶ καὶ μάγειροι ἐκδέκονται τὰς πατρωΐας τέχνας, καὶ αὐλητης τε αὐλητέω γίνεται, καὶ μάγειρος μαγείρου καὶ κῆρυξ κήρυκος·* (VI. 60.)

4) Dunker, Gesch. d. Alterthums, I. Bd. S. 88.

5) Es sei solches hier ausdrücklich bemerkt, weil man aus gewissen später zu besprechenden Stellen griechischer Schriftsteller das Gegentheil folgern wollte. Ganz richtig aber sagt Rosellini (mon. civ. III. 44) i monumenti d'Egitto esser debbono a noi di ben altra autorita che i Greci o i latini scrittori.

Tag.“ Die Darstellung ist merkwürdig; man sieht, dass bei solchen Gelegenheiten zuweilen auch blosse Vocalmusik in Anwendung kam. Ein anderes, nach dem Königsnamen Sevek-hotep aus den Zeiten der 13. Dynastie herrührendes Grab, zu El-Kab, gehört einem gewissen Ranni, der zugleich Offizier (Chiliarch) und Priester und nebenbei an Heerden von Rindern, Schafen, Schweinen und Eseln sehr reich war, deren stattliches Verzeichniss ein Schreiber in seiner Gegenwart aufsetzt. Hier sieht man zwei Harfnerinnen und zugleich Sängerinnen von seltsam schlanken Körperverhältnissen, eine kniet, die andere steht; sie rühren mittelgrosse Harfen und singen eine Hymne, deren Text sich in mehreren Colonnen von Hieroglyphen hinzieht. Ein drittes Grab in El-Kab zeigt eine weit stattlichere Musik; nach dem Styl der Bildwerke gehört es in die Zeit der 17. Dynastie des Befreiungskampfes gegen die Hyksos, aus welcher das Grab manches in Eleithyia bestatteten Führers (z. B. des Schiffkapitäns Ahmes) herrührt. In jenem Grabe thront der Verstorbene mit seiner Gattin, gleich einem Götterpaare, der kleine Haus- und Lieblingsaffe unter dem Stuhle nascht Früchte. [1]) Das Paar wird durch das Spiel zweier Harfen und einer Doppelflöte und den Gesang zweier Sängerinnen erfreut, dazu schlägt ein kleines Mädchen mit zwei Klapperhölzern den Takt; ein Weib überreicht ein Sistrum, eine zweite bietet einer gegenüberknienden, colossal gehaltenen weiblichen Figur eine Opferschaale dar. [2]) Auch in den aus der Zeit der 12. Dynastie stammenden Grotten von Beni Hassan finden sich Malereien, welche auf Musik Bezug haben — manche ganz gemüthlich, wie jene im Grabe eines gewissen Roti, dessen Gattin dem Kinde die nährende Brust reicht, während sie dem Spiel einer Harfe und dem Gesange eines knieenden, die Hand am Ohre haltenden Sängers zuhört. [3])

In einem Grabe bei Theben, welches Rosellini für sehr alterthümlich erklärt sieht man vier rothbraune nubische Mädchen, wovon drei singen, während die erste eine sehr schlanke Doppelflöte bläst. Man könnte an Strassenmusik herumziehender Musikantinnen denken, trügen die Mädchen nicht den offiziellen ägyptischen Traueranzug, insbesondere jenes seltsame, eiförmige Trauermützchen, welches, wie es scheint, in den letzten Zeiten des alten Reiches Mode wurde und auf Malereien aus dem neuen Reiche häufig vorkömmt. In einem andern Grabe bei Theben besteht die Trauermusik nur aus zwei Lauten, wozu eine Tänzerin einen pantomimischen Tanz ausführt, während ein anderes Mädchen die Opferschale darbringt. Dass aber bei den Aegyptern die Musik nicht blos bei so ernsten

1) Aehnliche Bildwerke aus der Zeit der 17. Dynastie sehe man bei Lepsius Abth. III. Pl. 9. von der Nordwand des Grabes No. 11 in Kurnah, und Pl. 12 aus Eilythia.

2) Rosellini und Descript. de l'Egypte.

3) Rosellini mon. civ. Taf. XCVI. Fig. 6.

Anlässen, wie Opfern oder Todtenkult verwendet wurde, sondern auch zu häuslichem Ergötzen und geselliger Erheiterung diente, zeigt unter andern die in Beni-Hassan gemalte Darstellung einer Scene aus dem Leben der vornehmen Welt, das Lever einer Dame, Namens Haotph, Gemahlin eines Grossen, welcher Amenemhe hiess. Während Dienerinnen Schmuck und Toilettengegenstände herbeitragen, spielen ein Harfner und eine Harfnerin auf ansehnlichen, buntbemalten Instrumenten, und drei Sängerinnen lassen ihre Stimme hören, natürlich unter dem obligaten Händeklatschen.[1] Es ist im Wortverstande ein häusliches Privatconcert[2]; dem Style nach gehört diese Malerei in die Zeiten des neuen Reiches. Auch bei grossen Gastmalen liebten es die Aegypter Musik zu hören. Die Darstellung eines solchen zeigt, wie zwei kniende Harfnerinnen, ein Weib und ein Mann mit Guitarren, ein Weib mit einer Handtrommel und zwei Sängerinnen bemüht sind, die Gäste zu ergötzen.[3] Ueberhaupt ging es, wenn wir solchen Malereien glauben dürfen, bei den Festgelagen nicht so düster melancholisch her, wie das nach Herodot's Erzählung dabei umhergetragene Todtenbild vermuthen liesse.

Die kriegerische Musik der Aegypter kann nur uneigentlich so heissen, denn Trommel- und Trompetensignale gehören eigentlich nicht zur Tonkunst. Die ägyptischen Trommeln kennt man nicht allein aus erhaltenen Abbildungen, sondern es befindet sich auch ein erhaltenes Exemplar im Museum des Louvre. Sie glichen einem an beiden Enden abgestumpften Ei oder einem Fässchen, und waren mit durch gekreuzte Spannschnüre straffgehaltener Thierhaut bezogen, sie wurden quer getragen und von beiden Seiten her mit beiden Händen geschlagen[4] oder auch mittels eines Schlägels.[5] Ausser dem Gebrauche trug der Tambour sein Instrument auf dem Rücken.[6] Dieser Art Trommel bedienten sich, wie Clemens von Alexandrien erzählt, die Aegypter im Kriege, während die Araber blos Handpauken (κυμβάλα) anwendeten.[7] Die ägyptischen Trompeten wa-

1) Rosellini, mon. civ. Taf. LXXVII. Fig. 12.

2) Unter den Blättern von Hogarth's „Heirat nach der Mode" findet sich die Darstellung eines Privatconcertes aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts bei Lord und Lady Sguanderfield, während Lady von zum Lever gekommenen Gästen umgeben im Pudermantel dasitzt und frisirt wird, singt der berühmte Sopran Carestini unter Begleitung des Flötisten Weidemann eine Arie zu grossem Entzücken einiger Damen. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, jene, Jahrtausende auseinanderliegenden, einander ähnlichen Scenen aus dem Leben der vornehmen Welt mit einander zu vergleichen.

3) Rosellini, mon. civ. Taf. LXXIX. Man vergleiche auch Wilkinson XII. Fig. 4.

4) Wilkinson, II. 268.

5) Ebend. II. 270.

6) Rosellini, mon. stor. CXVI. Fig. 4.

7) Clem. Alex. Pädag. II. 4. Χρῶνται Αἰγύπτιοι τύμπανῳ καὶ Ἄραβες κυμβάλῳ.

ren entweder einfach kegelförmig, fast wie Sprachröhre, oder hatten am Ende einer ziemlich langen geraden, engen Röhre einen sich plötzlich erweiternden Schalltrichter, gleich der bis auf den heutigen Tag erhaltenen, tonarmen, rauhen aber schallkräftigen abyssinischen Trompete. [1]) Plutarch vergleicht ihren Ton geradezu mit dem Eselsgeschrei, und die Einwohner von Busiris und Lykopolis (Siut) mochten sie wegen dieser Aehnlichkeit nicht anwenden, weil der Esel bei ihnen als typhonisches Thier verabscheut wurde. [2]) Ein weder in Abbildungen noch sonst erhaltenes, Chnue (χνούη) genanntes Krummhorn soll nach Eustathius wieder Osiris selbst erfunden haben. [3])

Die Uebersicht der Monumente des alten Reiches lässt den Reichthum jener alterthümlichen Epoche an Musik vollkommen würdigen und insbesondere die Ausbildung der Musikinstrumente bewundern.

Unter diesen steht, wie schon gesagt, die Harfe obenan — von den Aegyptern, laut hieroplyphischer Beischriften, mit dem wohlklingenden Namen Tebuni [4]) bezeichnet. Die primitive Form derselben, deren Andenken in dem Grabe No. 90, aus den Zeiten der 4. Dynastie bei Gizeh, erhalten ist, zeigt einen ganz einfachen, mässig geschwungenen Bogen von Holz, ohne Resonanzkasten, mit sechs Saiten bezogen, welche oben befestigt sind. [5]) Diese höchst einfache Form lässt fast vermuthen, dass das Klingen der Bogensehne die Idee dazu hergegeben und Veranlassung der Erfindung geworden ist; merkwürdig genug sind bei den Griechen die Bogenschützen Herakles, Apollon und Alexandros-Paris zugleich Lyraspieler, und Platon knüpft an das gleichartige Erklingen der Bogensehne und der Lyrasaite sinnige Betrachtungen. Aber schon in dieser ältesten Zeit erfährt die einfache Harfenconstruction Zusätze und Verbesserungen. Der Untertheil des Bogens wird kräftiger ausladend und wuchtig gestaltet, so dass er eine Art Fuss bildet, kraft dessen die Harfe stehen bleibt, ohne gehalten werden zu müssen. An diesem klobenförmigen Untersatz wurde ein schräg gestellter Saitenhalter angebracht. Oben sind die Saiten an einem plumpen, stark vorspringenden Saitenhalter befestigt. Die Harfe in Imai's Grabe hat diese Form. Sehr kräftig, fast wie ein abgesondertes Piedestal, aus dem der Bogen der Harfe aufsteigt,

---

1) Rosellini, monum. storici, Taf. CXVI. Fig. 3 und Taf. CXXV. Wilkinson, I. 291. II. 261.

2) De Isid. et Osiride.

3) Ad Iliad. XVIII. 495. Dieses gekrümmte Horn war auch in Griechenland als ägyptisches Horn bekannt.

4) Josephus nennt sie: τὸ βόυνι, fasst also die erste Sylbe als Artikel. Ganz falsch versteht Paw unter Tebuni das klingende Triangel.

5) Description de l'Egypte, Abtheilung Gizeh. A. Fig. 17. und Lepsius II. Abth. Taf. 36. Es spielen zwei kniende Harfner solche Harfen, ausserdem wirken zwei Schrägflöten, eine Langflöte und zwei Sänger (Hand am Ohre) mit.

sieht der untere Kloben bei einer Harfe, jenes anonymen Grabes in Gizeh und bei der Harfe im Grabe Rotis in Beni-Hassan aus. Die alte simple Bogenharfe kommt, mit gleichsam eingeknicktem, hakenförmig gebogenem, die Saiten haltendem Untertheil, in den Zeiten der 5. Dynastie vor.[1]) Die Harfen in den Grotten von Beni-Hassan, aus der Epoche der zwölften Dynastie, zeigen einen sehr erheblichen Fortschritt; der Bogen und insbesondere der Untersatz hat sich zum förmlichen Resonanzkörper, zum Schallkasten ausgehöhlt. Der an der ältern Harfe (z. B. in Imai's Grabe) seitwärts angebrachte saitenhaltende Leisten rückt hinauf, und wird zu einem frei aufliegenden Saitenhalter, während oben förmliche Stimmwirbel angebracht sind. Harfen dieser Art werden bei jener Dame Haotph gespielt. Das Verhältniss des Schallkastens gestaltet sich verschieden, bei manchen Harfen (z. B. der einen im Grabe Ranni's), besonders jenen, die ein sehr flaches Kreissegment bilden, verläuft er unmerklich, so dassdie Harfe fast das Ansehen eines leicht gekrümmten Schiffchens erhält. Bei andern schneidet sich in der Hälfte der Schallkasten scharf vorspringend von dem einfachen schlanken, leicht nach oben gekrümmten Bogen ab. Eine solche Harfe findet sich noch in den Zeiten des neuen Reiches in der Musiker-Kammer im Grabe Ramses III. abgemalt[2]), und eine wohlerhaltene, aus dem Senegalschen Swieteniaholz verfertigte, mit vier Saiten bespannt gewesene, fand Rosellini in einem Grabe bei Theben. Sie befindet sich jetzt im Museum zu Florenz.[3]) Auch zierendes Schnitzwerk fängt an sich einzustellen; an der Spitze des Bogens etwa ein Kopf mit oder ohne mythologische Abzeichen u. dgl., und bunte Farben geben der Harfe ein heiteres Ansehen. Auch die Anwendung des ausländischen, den Aegyptern nur im Handel zukommenden Swieteniaholzes, deutet darauf hin, dass die Harfen neben ihrer rein musikalischen Bestimmung anfingen auch als kostbare Möbel ausgestattet zu werden, woraus in den glänzenden Zeiten des neuen Reiches geradezu luxuriöse Pracht wurde. Die frühere einfache Gestalt bleibt jedoch neben jenen reicheren Instrumenten noch immer in Anwendung; zuweilen mit Varianten, wie wenn sich z. B. der ursprünglich sehr flache Bogen an einer siebensaitigen, von einem knienden Weibe gespielten Harfe (in Beni-Hassan) zu einem völligen, etwas gedrückten Halbkreise erweitert.[4]) Eine sehr eigenthümliche, häufig vorkommende Abart bildet sich um diese Zeit aus, man könnte sie Paukenharfe nennen. Sie entwickelt sich aus den Harfen, deren Schallkörper die untere Hälfte des Harfenbogens einnimmt. Der Schallkörper rundet und weitet sich endlich zur Form einer Kessel-

1) In dem Grabe No. 16. bei Sakkara. S. Lepsius, II. Abth. Taf. 61.
2) Descript. de l'Egypte, Pl. A. II. 91.
3) Rosellini, mon. civ. LXVI. 9.
4) Descript. de l'Egypte. Abth. Beni-Hassan.

pauke aus, und eine Art schräger, an der Pauke angebrachter, mit ihr durch eine Art Schnalle oder Angel verbundener Stütze hält die Harfe etwas in die Höhe und macht sie dem Spieler handlicher. Dieser Art gehört die eine Harfe im Grabe Ranni's und gehören die Harfen bei jenem grossen Fest- und Opferschmause an. Im Ganzen fangen die Harfen an bequemer und leichter auszusehen. Zuweilen, wie an einer der Harfen bei Haotph's Privatconcert, knickt der Bogen, statt oben rein auszuschwingen, plötzlich ein, und gibt so die erste Andeutung jener Dreieckform, welche im neuen Reiche die alte Bogenform merklich in den Hintergrund drängte. Da die ägyptische Harfe ursprünglich ein mit Saiten bezogenes Kreissegment und nicht, wie unsere oder die altnordische ein mit Saiten ausgefüllter dreieckiger Rahmen war, so fehlte ihr durchaus das stützende Vorderholz, auch als die trianguläre Form sonst bereits zur vollen Geltung gekommen war. Die Anzahl der Saiten ist sehr ungleich, in jenem anonymen Grabe, bei Gizeh, hat die eine Harfe gar nur zwei Saiten, andere haben vier, sechs, acht, auch zehn und noch mehr. Die lang und schlank aufsteigenden Harfen werden entweder stehend gespielt, oder es legte sie, wenn sie leicht und sehr flach gespannt waren, wie jene canotförmigen oder mit dem in der Hälfte scharf abgebrochenen Schallkasten versehenen, der Spieler auf die linke Schulter wie ein Soldat sein Gewehr. Während in der ältesten Zeit die Harfenspieler durchaus knieten, nahmen sie später diese Stellung zwar noch sehr oft, doch nicht ausschliessend und vorzüglich dann an, wenn die Harfe bei mässiger Höhe ein stärkeres Bogensegment bildete. Die Paukenharfen wurden stets kniend gespielt.

Zu den urältest gebräuchlichen Instrumenten der Aegypter gehören ferner Guitarren, Mandolinen und Lauten; ihr altägyptischer (und koptischer) Name war Nabla [1]), woraus dann die Hebräer „Nebel" und die Römer „Nablium" gemacht haben. Dieses Instrument findet sich schon in den Gräbern, aus den Zeiten der vierten Dynastie, bei Gizeh als Hieroglyphenzeichen [2]), was auf schon damals allgemeine Verbreitung schliessen lässt, denn für eine Bilderschrift wird niemand unbekannte Gegenstände auswählen. Auch ist es bedeutungsvoll, dass (nach Champollion) das Hieroglyphenzeichen der Nabla für den Begriff „gut" oder „gütig" gebraucht wurde, ein Beweis, wie man schon damals über den Werth der Musik dachte. Da die Aegypter mit dem betreffenden Epitheton sehr freigebig waren, besonders wenn von dem Könige die Rede war, so erscheint das Zeichen in allen Perioden überaus häufig, auch auf jenem Obelisk in Rom, von dem es Burney abzeichnen

1) Uhlemann, Handbuch der ägyptischen Alterthumskunde, 2. Abth. Seite 302.

2) Im Grabe Nummer 32, 37, 48, 73, 99 und noch sehr viel öfter. S. Lepsius, II. Abth. Taf. 82, 84, 85, 93, 95 u. s. w.

liess. So abbrevirt die hieroglyphische Zeichnung ist, so deutlich ist sie doch. Der Körper des Instrumentes ist oval, unten ist deutlich ein Saitenhalter, wie an unseren Violinen, etwas höher, an der zweckmässigsten Stelle ein halbmondförmiger Steg zu erkennen. Der Hals ist lang, aber bald mit zwei Wirbeln, bald mit einem einzigen versehen. In letzterer Ausstattung gleicht das Instrument dem paraphonen Monochord des Ptolemäus. Die Bespannung mit zwei Saiten scheint die gewöhnlichere gewesen zu sein. Es finden sich aber auch Guitarren mit drei Saiten. Clemens von Alexandrien nennt die Nabla ein Dichord, ein zweisaitiges Instrument, und bezeichnet sie als eine Erfindung der Kappadoker. Aber mit den Kappadokern, den Re-tennu, wie sie in den pharaonischen Inschriften heissen, kamen die Aegypter erst während der Kriege Thutmes I. (17. Dynastie) in Berührung, und das Zeugniss eines so späten Schriftstellers, wie Clemens in Alexandrien, verliert den zweifellosen Zeugnissen der Monumente gegenüber sein Gewicht. Es ist also die Erfindung jener so wichtigen, für die Ausbildung unserer Instrumentalmusik so folgenreich gewordenen Instrumente gleichfalls für die Aegypter in Anspruch zu nehmen. Lauten- und Guitarrenspieler und Spielerinnen kommen auf Abbildungen sehr oft vor. Sie bedienen sich zum Rühren der Saiten bald der blossen Hand, bald eines kleinen Spatels, wie heutzutage die Mandolinenspieler. Während die rechte Hand in solcher Art die Saiten in Vibration setzt, werden mit der linken die Töne auf dem Halse des Instrumentes gegriffen. Die Anfangs zierliche Gestalt des Instrumentes wird später (noch in den Zeiten des ältern Reiches) ziemlich steif und eckig, ein quadratisches, nach unten zugespitztes Corpus und ein überlanger, stangenartiger Hals geben ihm das Ansehen eines Schiffruders. Vom Halse hängen oben öfter zwei Troddeln als Zierde herab. In den Zeiten des neuen Reiches wird die Form wieder leichter, zuweilen sind die Seitentheile des Corpus leicht eingezogen, wodurch eine unserer Guitarre sehr ähnliche Gestalt entsteht.

Die Lyra kam, wie schon bemerkt, sicher nachweisbar erst zur Zeit der 18. Dynastie, also erst in der Zeit des neuen Reiches in Gebrauch, und scheint gar kein ursprünglich ägyptisches, sondern ein von Hause aus asiatisches Instrument zu sein. Die nachweisbar älteste Abbildung der Lyra in Aegypten findet sich in einer der Gräbergrotten von Beni-Hassan [1]) im Grabe eines Vornehmen, Namens Nehera-si-num-hotep, dem sich unter Anführung eines Häuptlings Abscha, eine mit Weib und Kind, Hausgeräthe und

1) Abgebildet bei Rosellini, mon. storici und Lepsius, II. Abth. Bl. 131. 132. 133. Bei Lepsius hat die Lyra acht Saiten. Ausserdem zeigen sonderbare diagonale Striche, als sei die untere Hälfte der ersten Saite durch Quersaiten befestigt. Das Plektrum ist ein kurzes schwarzes Stäbchen.

Packesel einwandernde Schar Semiten aus dem Stamme der Aamu präsentirt. Diese friedliche Einwanderung geschah zur Zeit König Sesurtesen II, also in der Epoche der 12. Dynastie, kurz ehe der kriegerische Einfall der Semiten, welche unter dem Namen der Hyksos bekannt sind, erfolgte. Einer der Semiten trägt eine plump geformte siebensaitige Lyra, die er im Gehen mit beiden Händen spielt, und zwar von links her mit den blossen Fingern, rechts dagegen mit einem kleinen Plektrum. Diese Lyra zeigt die rohe Gestalt eines urthümlichen Instrumentes: es ist im Wesentlichen ein viereckiges Brett, dessen obere Hälfte zu einem nicht ganz regelmässigen viereckigen Rahmen zugeschnitten ist. Der Semit trägt sie nicht nach Art der späteren griechischen Lyra im Arme, sondern gestürzt, wie man ein Buch oder eine Mappe unter den Arm nimmt[1]) Aehnlich wird auch, fast ausnahmslos, die spätere ägyptische Lyra gespielt, überhaupt ist sie eine Veredelung jener rohen Urform, aber doch ganz unverkennbar ihr Nachbild.[2]) Dass die Lyra durch das ganze südwestliche Asien verbreitet war, beweisen Bildwerke, die Flandin in den Ruinen des alten Ninive, in Khorsabad fand. Diese assyrischen Lyren sind im Wesentlichen mit der Lyra der Aamu gleich, quadratisch, werden liegend gespielt und zu mehrer Bequemlichkeit mittelst eines Bandes umgehängt getragen. Auf der Darstellung eines Festmahles sieht man acht solcher Lyraspieler Musik machen. Da nun die Lyra in Aegypten erst nach der Zeit der Semitenherrschaft als einheimisches Instrument vorkommt (denn in dem Grabe bei Beni-Hassan dient sie zur Charakteristik der einwandernden Fremden), so ist anzunehmen, dass sie sich während der Zeit der Hyksos, die ein halbes Jahrtausend dauerte, in Aegypten eingebürgert hat. In einem Grabe bei Theben, das nach seinen alterthümlich strengen Bildwerken aus der Zeit zwischen der 12. und 18. Dynastie, also aus der Hyksoszeit (wo sich der Widerstand organisirte, welchem die Unterdrücker endlich weichen mussten) herrührt, spielt unter Leitung des harfenspielenden Vorsängers Amenmes ein zweiter Harfner und ein Lyraspieler, dessen Instrument noch entschieden der rohen, schweren Form der semitischen Lyra verwandt ist — nur die leicht ausgebogenen Arme sind ein Ansatz zur Veredelung. Zur Zeit Amenhotep IV. aus der 18. Dynastie waren die Lyren schon sehr häufig in Gebrauch, wie eine später zu erwähnende höchst merkwürdige Darstellung in einem Grabe bei El-Amarna erkennen lässt, und wie zur Zeit Amenhotep III. und

---

1) Eigentlich ist also diese Lyra eine Kithara, denn nach der Ableitung von κιθάρα (Brusthöhle, Rippe) war es dem darnach genannten Instrumente eigen, beim Spielen gegen die Brust gestemmt, also liegend gespielt zu werden, wozu der Untersatz oder Schallkasten quadratisch geformt war, während die Lyra kraft der ihr Fundament bildenden runden Testudo beim Spielen aufrecht zwischen den Knien oder im Arme gehalten wurde.

2) Man vergleiche z. B. Rosellini mon. civ.

IV. plötzlich ein merkwürdiger Schönheitssinn die strenge gebundene ägyptische Form zu durchbrechen strebt, so zeigen diese Lyren eine zierliche Gestalt, insbesondere einen Schwung der Arme, der an die edle Form der griechischen Lyra mahnt. Die Einwendung, dass die auf alles Einheimische stolzen, alles Fremde verachtenden Aegypter um so weniger irgend etwas von den Sitten oder Geräthschaften des verhassten Reichsfeindes angenommen hätten, ferner, dass die Hyksos augenscheinlich ein roher Hirtenstamm waren, der in Aegypten als Culturunterdrücker, nicht aber als Bringer irgendwelchen Culturelementes auftrat, verliert ihr Gewicht, wenn man erwägt, dass während der fünfhundertjährigen Hyksoszeit die Einbürgerung eines harmlosen Tonwerkzeugs so allmälig geschehen konnte, dass man endlich die eigentliche Bezugsquelle aus den Augen verlor, und dass jene, unleugbar im Besitze der Lyra befindlichen Aamu nach ihrem ganzen Auftreten augenscheinlich auch nur ein in den einfachsten patriarchalischen Verhältnissen lebender Nomadenstamm waren. Ueberdies aber erscheint unter den eroberten Ländern, welche Amenhotep III. aufzählt, auch Assuri (Assyrien) und Neherin (Mesopotamien) und Layard fand in Arban, Nimrud u. s. w. echt ägyptische Scarabäen mit Hieroglyphenschrift und mit den Königsnamen Amenhotep III. und Thutmes III. Von hier aus konnte die Lyra vielleicht als Siegesbeute nach Aegypten gelangen; man kennt die Darstellungen, wo bezwungene Völker den stolz thronenden Pharaonen nicht allein Naturproducte ihres Landes, sondern auch Kunstarbeiten und Geräthschaften als Tribut darbringen. Die semitische Lyra wurde in Aegypten allerdings allmälig einer Umgestaltung unterzogen. Die Lyren aus den Zeiten der 19. und 20. Dynastie bestehen aus einem quadratischen Schallkasten, über den sich bald schlanke, feingeschwungene, bald kräftige unsymmetrisch ausgebogene Arme erheben, verbunden durch ein Oberholz, welches zuweilen aus dem Ganzen gearbeitet, zuweilen selbstständig angefügt ist. Die oft fächerförmige Bespannung besteht aus 3, 4, 5 bis zu 8 und 9 Saiten. Die äussere Ausstattung ist weit einfacher als jene der oft luxuriösen Harfen: die Arme laufen oft in zierliche Spiralen aus, zuweilen in geschnitzte Thierköpfe, z. B. in einem vortrefflich erhaltenen Exemplar des Berliner Museums, in Pferdeköpfe. Eine prächtige, in Blau und Gold schimmernde, von einer Schlange umwundene Lyra fand Prokesch in Ruinen bei Wadi-Halfa abgebildet. Beim Spielen wurde die Lyra, wie gesagt, gestürzt gegen die Brust gedrückt, selten, gleich der prächtigen griechischen Phorminx, nach Harfenweise aufrecht gehalten. Gespielt wurde sie meist mit nur einer Hand, und stets mit den blossen Fingern, ohne Plektrum. Indessen zeigt das Bild einer Lyraspielerin aus einem Grabe bei Theben, dass sie, während die linke Hand in die Saiten greift, in der rechten Hand etwas an einer Schnur vom Schallkasten der Lyra Herabhän-

des hält. Es ist ganz ohne Zweifel das Plektrum, denn die sehr alterthümliche Malerei einer bei Ponte d'Abbadia gefundenen, jetzt in München befindlichen hetrurischen oder eigentlich griechischen Vase zeigt auf der Darstellung eines der Pallas dargebrachten Opfers zwei Lyra- oder Phorminxspieler, welche mit der linken Hand die Saiten rühren, während die rechte das an einer Schnur vom Schallkasten herabhängende, sehr deutlich gezeichnete Plektrum bereit hält. Die Aehnlichkeit mit dem ägyptischen Bilde ist zu gross, um letzteres nicht in gleichem Sinne erklären zu sollen. In den Spätzeiten des ägyptischen Reiches kommt die Lyra wieder ausser Gebrauch und wird durch die kleine Postamentharfe von Philä ersetzt. Unter den ägyptisch-arabischen Instrumenten, deren manche ihren altägyptischen Ursprung deutlich zeigen, findet sich keines, das auf die Lyra zurückbezogen werden könnte. So kommt und geht die Lyra in Aegypten als ein Fremdling im Lande.

Die Flöten waren theils Langflöten, Mam oder Mem, theils ziemlich lange Schrägflöten, genannt Sebi [1]), theils Doppelflöten, lang, dünn und nie aneinander befestigt, so dass jede einzeln in die rechte und linke Hand genommen und mit einem eigenen Mundstücke angeblasen wurde, wie man an jenen nubischen Mädchen deutlich sieht. Das Argul der heutigen ägyptischen Bauern (Fellahs) ist mit seinen paralelllaufenden, an einander befestigten Röhren bereits eine wesentliche Umgestaltung des antiken Doppelinstrumentes. Diese schlanken Flöten, mögen aus „Haberrohr (ἐκ καλάμος κρίθινης eigentlich Gerstenrohr) bestanden haben, wie es Julius Pollux überliefert. Die grösseren, einfachen Flöten aber waren aus Holz verfertigt, wie zwei wohlerhaltene Exemplare im Florentiner Museum und im Louvre beweisen. Der Florentiner Monaulos [2]) rührt aus Theben her, hat fünf Tonlöcher und eine Art Schnabel zum Anblasen. Eine sehr kleine ägyptische Flöte hiess bei den Griechen Giglaros oder Niglaros. [3]) Gekrümmte Flöten gab es beim Serapiscult [4]), sie mögen aber (wie Serapis selbst) ein zur Zeit der Ptolemäer eingeführtes auswärtiges, asiatisches Gut sein, da sie auf den Monumenten nirgends abgebildet sind und die krumme Flöte als eine Erfindung des Midas und demgemäss für ein phrygisches Instrument galt. Ein seltsames Instrument, gleich einer schlanken Weinflasche, bläst wie eine Trompete ein Mann auf einer Abbildung in einem Grabe von Gizeh, wozu ein kniender Sänger, die

1) Verwandt mit Sebe, calamus, Rohr, insbesondere Schreibrohr (Röth, I. 112). Es scheint also, dass die ältesten Flöten, wie es auch natürlich ist, aus Rohr bestanden. Aehnlich im Virgil „tu calamos inflare leves u. s. w. Ebenso sagt Aristophanes (zit. bei Pollux IV. 9) καλαμίνην συριγγα.

2) Rosellini, mon. civ. LXVI.

3) Γίγλαρος (νίγλαγος) μικρός τις αὐλισκος αἰγύπτιος, μονῳδίᾳ προσφόρος sagt Julius Pollux

4) Apulejus erwähnt ihrer.

Hand am Ohr, singt. Dieses seltsame Instrument kömmt sonst nirgends vor, und gehörte, wie der Fundort zeigt, der ältesten Epoche an.[1])

Die Schlaginstrumente bestanden theils aus leicht gekrümmten Klapperhölzern, an der Spitze mit geschnitzten Köpfen u. dgl. geziert, theils aus Handpauken, die zirkelrund waren und unseren Tambourins gleichen[2]), theils viereckig, mit leichter, bogenförmiger Einziehung der vier Saiten, theils, der arabischen Darbukah ähnlich, aus einem kegelförmigen, vermuthlich auch aus gebranntem Thon verfertigten, mit der Trommelhaut bespannten kleinen Corpus bestanden.

Charakteristisch ist es für die ägyptische Musik, dass diese Instrumente meist in einem zusammengesetzten Ensemble angewendet wurden, zuweilen auch gleichartige Instrumente, zwei bis drei Guitarren oder zwei Harfen[3]) in dem, der Zeit der fünften Dynastie angehörigen Grabe No. 26 bei Gizeh gar acht Flöten[4]) u. s. w. zusammenspielten. Meist gesellte sich ihnen Gesang, selbst die Flöte begleitete ihn, und bald waren es eigene Sänger und eigene Instrumentalisten, die zusammenwirkten, bald sangen die Harfnerinnen selbst. Tänzerinnen spielen zuweilen zu ihrem Tanze selbst die Guitarre oder Doppelflöte.[5]) Die einfache Flöte, die kriegerische Trompete wurde durchgehends von Männern geblasen; dagegen war die Doppelflöte und Handpauke ausschliessend den Musikantinnen vorbehalten. Die Harfen waren das priesterliche Instrument, sonst aber auch sehr oft in den Händen zierlich geschmückter Spielerinnen, Lyren sieht man stets nur in Frauenhänden. Die Guitarre wird auf den Bildwerken öfter von Frauenzimmern als von Männern gespielt. Das berühmte Sistrum[6]) diente gar nicht zur Musik, so wenig als das Geklingel unserer Ministrantenglöckchen einen Bestandtheil unserer Kirchenmusik bildet. Es war vielmehr, gleich diesem, bestimmt durch seinen hellen Ton Aufmerksamkeit auf die heilige Handlung zu wecken und, wie Plutarch erzählt, die (muthmasslich bei nächtlicher Feier) müde und schläfrig Gewordenen zu ermuntern. Sein heller Klang hatte ausser dieser natürlichen Wirkung auch noch eine magische, man glaubte, der böse Typhon fliehe bei seinem Schalle. Vermuthlich also wollte man bei Opfern damit die Opferstätte gleichsam exorcisiren. Die Beschreibung Plutarchs, dass auf dem Sistrum oben das Bild einer Katze mit einem menschlichen Angesicht angebracht wurde,

1) Rosellini, mon. civ. Taf. XCV.

2) Ein wohlerhaltenes Exemplar besitzt das Museum des Louvre.

3) Rosellini, mon. civ. Auf einem andern Bilde sieht man hinter einem Harfner Blinde, welche singen und in die Hände klatschen. Wilkinson, II, 239.

4) Lepsius, II. Abth. Taf. 74.

5) Wilkinson, II. 301.

6) Nach Plutarch hiess es *σεῖστρον*, weil man es schwingen muss *ὅτι σείεσθαι δεῖ*.

wird durch ein erhaltenes Exemplar im Berliner Museum bestätigt. Die Katze trägt auf dem Kopfe eine Sonnenscheibe und ist also wohl das Bild der Bubastis, der Tochter Osiris und Isis, der Schwester Horus, welche die Griechen wegen ihrer Katzengestalt Ailuros nannten, und mit ihrer Artemis identifizirten.

Sehr oft erscheint über dem Handgriff des Sistrum der Kopf der Hathor, kenntlich an den Kuhohren. Ein bleibendes Attribut der Isis wird das Sistrum erst in der römischen Zeit, die römischen Isisstatuen halten es in Händen, auf den echten, alten ägyptischen Bildwerken hat Isis damit nicht eben besonders zu thun. Zuweilen erscheint es als Opfergabe; so sieht man auf dem Opfertische einen ganzen Haufen Sistren liegen, während der Opfernde noch insbesondere eines überreicht.[1] Ob jenes eigenthümliche, elegante Stück, ein Handgriff, auf dem ein Hathorhaupt mit der krönenden Tempelpforte als Kopfputz und gleich den Armen einer Lyra beiderseits sich aufschwingenden spiralförmigen Spangen, befestigt ist, und das allerdings auch den ersten Blick wie eine andere Form des Sistrums aussieht, wirklich etwas dergleichen ist, mag dahin gestellt bleiben, wenigstens ist nicht abzusehen, was dabei den klingelnden Ton hervorbringen könnte.[2] Es wird, gleich dem bekannten Sistrum, oft als Opfergabe dargebracht, so im grossen Tempel zu Edfu, wo Ptolemäus Soter II. der Hathor mit beiden Händen ein gewöhnliches und ein solches Hathor-Sistrum darreicht.[3] Auch bei der Toilette der Dame Haotph bringt eine Dienerin es herbei. Hathor trägt nun oft, zumal wo ihr Haupt als Säulenkapitäl dient, die Tempelpforte, und in dem kleinern Höhlentempel zu Abu-Simbel, den die Gemahlin Rhamses II. der Hathor weihte, erscheinen auf den mächtigen Hathorsäulen, neben der das Haupt der Göttin krönenden Tempelpforte sogar auch jene zwei spiralförmigen Arme, wo sie doch unmöglich die Bedeutung eines Klingel- oder Klapperwerkzeugs haben können. Jenes zierliche Opfer- und Toilettengeschenk scheint alles genau erwogen, gar kein Sistrum, kein Tonzeug, sondern die Nachbildung einer solchen Hathorsäule zu sein, die vielleicht als Amulet oder religiöses Symbol diente.

Die sprichwörtliche Bezeichnung Aegyptens als „Sistrenland“ ist übrigens eins von den hundertmal nachgesagten halbwahren Worten — Aegypten ist durch ganz andere und wichtigere Dinge charakteristisch.

Die Frage: ob die Aegypter mit den zahlreichen Tonwerkzeugen, die sie besonders in den glänzenden Zeiten des neuen Reiches so oft im Ensemble spielen liessen, alles, gleich andern orientalischen Völkern, nur im Einklange gespielt, oder ob sie von

1) Rosellini, mon. civ.
2) Rosellini hält es wirklich für ein Systrum, mon. civ. Text. 3. Band.
3) Lepsius, Abth. IV. Bl. 40.

der Kraft vollstimmiger Harmonie Gebrauch gemacht [1]), diese Frage könnten wir nur dann mit Bestimmtheit beantworten, wenn uns selbst nur eine halbe Minute lang vergönnt wäre zu hören, was wir auf den alten Denkmalen so oft abgebildet sehen. Wir stehen hier völlig auf dem Gebiete der Muthmassungen und Conjecturen. Kiesewetter hält es für zweifellos, dass die mit beiden Händen vollgriffig die Saiten rührenden Harfner wirkliche Harmonien hören liessen. Er ist sogar geneigt (nach einer Idee Kretzschmars) anzunehmen, dass das griechische Tetrachord, die Viertonreihe, welche nach Dio Cassius eine ägyptische Erfindung war, in Griechenland nur aus Missverstand zum Elemente der Scalenbildung gemacht worden, während es in Aegypten, wie er vermuthet, ein harmonisches Gebilde war. Dieser harmonische Vierklang, das „harmonische Tetrachord", müsste hiernach als wahrer Accord (1. 3. 5. 8 oder nach den natürlichen Aliquottönen 1. 8. 5. 3) verstanden werden, und es ist nicht ganz und gar unglaublich, dass die Aegypter, welche Sinn für Naturbeobachtung besasen, und an ihren Riesenharfen stark vibrirende, kräftig tönende Basssaiten haben mussten, das Naturphänomen der mitklingenden Aliquottöne bemerkt und die Erfahrung verwerthet haben. Das Ensemble ägyptischer Musik ist stets aus Instrumenten von sehr verschiedenem Tonumfang und Tonvermögen zusammengesetzt; Harfen mit zahlreichen Saiten spielen zusammen mit kleineren, an Saiten ärmeren, mit Guitarren, mit Lyren; die einfachern Instrumente hätten im Unisono wohl nicht ausführen können, was die grossen und reichen vermochten. Es ist nicht unmöglich, dass Flöten, Guitarren, Lyren die Melodie spielten, während die grossen Harfen Akkorde dareinwerfen, wenn auch vielleicht nur bei den Anfängen und Melodieabschnitten, und vielleicht nur Grundton und Quinte. Die Quintenharmonie als Begleitung ist ja sogar den Chinesen bekannt. Bedeutung gewinnen hier jene sogenannten „Ghuma" der Nubier, die Gesänge der Barabra. Es hat sich dort in jenen einfachen Zuständen des Lebens Manches Jahrtausende lang erhalten. Die nubischen Mädchen rollen ihr Haar noch immer wie zur altägyptischen Zeit in zierliche Löckchen mit Gold und Silber durchflochten, die Lyra, das Sistrum und die altägyptische Trompete mit ihrem „Eselsgeschrei" hat sich auf die Abyssinier vererbt. So fremd diese Instrumente in der Jetztzeit dastehen, so fremd nimmt sich die Ghouma mit der bunten Lyrabegleitung und dem orgelpunktartigen Bass-

1) Ein merkwürdiger Zug ist es in dem Grabe No. 16 bei Gizeh (Lepsius, II. Abth. 52 und 53), dass von zwei Harfnern und zwei Flötenbläsern jeder seinen besondern, vor ihm hockenden, die Hand am Ohr haltenden Sänger hat, der speciell mit ihm zusammenzuwirken scheint. So wenden sich im Grabe No. 90 bei Gizeh die zwei Harfner, drei Flötenbläser und der eine Sänger gegen die thronende Gestalt des Gefeierten, während ihm der zweite Sänger auffallend den Rücken kehrt, um sich den Flötenbläsern zuzuwenden.

ton gegen alles aus, was wir von sonstiger afrikanischer, indischer u. s. w. Musik wissen. Wie die Wechselchöre der Barabra mit dem stampfenden und klatschenden Rhythmus der Füsse und Hände, scheinen auch diese Ghouma ein entstelltes Ueberbleibsel aus ältester Zeit. Man gestalte sie etwas reicher und cultivirter und man gewinnt eine überraschend zweckmässige Aufgabe für jene altägyptischen Orchester. Andererseits darf man aber nicht ausser Acht lassen, dass eine solche Musik z. B. den Griechen als das Durcheinandersingen ganz verschiedener Töne erschienen und von ihren Schriftstellern sicherlich als eine besondere Eigenheit der Aegypter erwähnt worden wäre. Die Harmonie gehört denn doch endlich erst der christlichen Welt an und ist dem Alterthume ein Fremdes, Unverstandenes geblieben.

Was nun aber die ägyptischen Tetrachorde betrifft, so deutet jene Stelle des Dio Cassius weder auf Reihen von vier stufenweise einander folgenden Tönen, wie im griechischen Tetrachord, noch auf Dreiklänge mit verdoppeltem Grundton in unserem Sinne, sondern entschieden auf einen Quartenzirkel d. i. auf eine Stimmung der Töne von Quarte zu Quarte. Denn Dio Cassius sagt, sie hätten ihre Töne in solcher Art geordnet, um jene Harmonie hervorzubringen, die man Diatesseron nennt. Diatesseron bedeutet aber das Intervall der Quarte und ist mit dem Begriffe eines Tetrachords durchaus nicht derselbe. Da nun die Quarte nichts ist als die umgekehrte Quinte, so ist der Quartenzirkel nichts als der umgekehrte Quintenzirkel, d. h. ganz derselbe Gang, nur in verkehrter Ordnung. Für diese Quarten- oder Quintenstimmung der alten Aegypter spricht ein nicht unwichtiger Umstand, dass die in Bau, Saitenzahl und allem direct von der altägyptischen abstammende Lyra der Barabra in solcher Weise gestimmt ist. Erinnert man sich der Ehrfurcht der Aegypter für die Vier als Bild der grossen Viereinheit der Götter [1]), welche mystisch auf diese Quartenstimmung um so leichter Bezug nehmen konnte, als die Aegypter nach jenen Andeutungen des Dio Cassius und des Diodor in den Tönen ohnehin ein solches Element tiefsinniger Beziehungen fanden, erinnert man sich ferner der Pythagoräischen, gleichfalls aus Aegypten hergeholten Tetraktys und dass des Pythagoras Lyra zuerst von der Ueberlieferung als in zwei unverbundene Tetrachorde getheilt angegeben wird, so stellen sich Beziehungen heraus, für welche nur die ganz directen historischen Zeugnisse ihres wechselseitigen Zusammenhangs fehlen, um zweifellos heissen zu dürfen. Selbst das eigentliche griechische Tetrachord kann, wenn nicht unmittelbar, so doch mittelbar als ägyptisches Produkt gelten, denn es ist ganz

---

1) Man vergleiche darüber Röth, Gesch. der abendl. Philosophie, I. Band, S. 133 und die einschlägigen Stellen des 3. Bandes, so weit dieser von Pythagoras handelt.

naheliegend, zwei eine Quarte weit auseinanderliegende Töne durch die Zwischentöne zu verbinden, ja, die Quarte manifestirt sich erst in Würdigung der beiden mittlern Töne als solche. Doch tappen wir nicht länger in solcher „ägyptischer Finsterniss“ (wo's finster ist sieht man leicht Phantome), sondern wenden wir unsern Blick auf die Denkmale, die farbig in hellem Sonnenlicht dastehen und uns von der steigenden Pracht und Macht Aegyptens in den Zeiten der 18. Dynastie Zeugniss geben.

Ist das Musiktreiben der Aegypter während der Zeit des alten Reiches schon reich und bedeutend genug, so wird es im neuen Reiche vollends glänzend und prächtig. Aegypten hatte sich seiner schlimmsten Feinde, der semitischen, aus Asien eingedrungenen Hyksos, welche das Land in harter Zwingherrschaft niedergedrückt gehalten hatten, nach langen Kämpfen glücklich entledigt, schon unter den Königen der 18. Dynastie, den Tutmosen und Amenhoteps, fängt in Kriegsthaten und in Werken des Friedens für Aegypten eine überaus glänzende Epoche an, unter der langen Regierung der zwei Pharaos (Vater und Sohn) Seti I. und Ramses Miamun II., welche von den Griechen unter dem Namen Sesostris zusammengefasst wurden, stand Aegypten auf seinem Gipfel. Der Ptah-Tempel zu Memphis, die grossen Tempel in Theben, schon von den Sesurtesens und Amenhoteps angelegt, wurden durch riesenmässige Zubauten zu Wundern der Welt. Die Blütezeit der ägyptischen Kunst fällt in diese Periode. Stelle man sich nun das grosse Theben vor, mit seinen thronenden Kolossen, seinen Riesentempeln und Sphinxalleen, den Nil von Schiffen wimmeln, in allen Strassen Volksgewühl, ziehende Priesterprozessionen, aufmarschirende Kriegerscharen, Gesandtschaften fremder Völker, die dem Pharao kostbare Geschenke, Producte ihres Landes bringen! Der Glanz des Reiches dauert noch unter dem Pharao der 20. Dynastie Ramses III. ungetrübt fort, und die zweiundzwanzigste hat an Scheschenk, dem Sissak der Bibel, noch einen gewaltigen Kriegesfürsten aufzuweisen.

Mit dem ganzen übrigen ägyptischen Leben gestaltete sich auch die Musik in ihrer Weise grossartig. Hier ist vor allen einer überaus merkwürdigen, den Frühzeiten des neuen Reiches, der Periode der 18. Dynastie angehörigen Darstellung in dem schon erwähnten südlichen Grabe Nummer 1, bei El-Amarna zu gedenken. Schon das Hauptbild ist interessant; König Amenhotep IV., genannt Bech-en-aten, der bekanntlich den alten Götterdienst abschaffen und den Sonnendienst ausschliesslich einführen wollte, steht mit seiner Gemahlin Nofru-aten Nofre-titi, die ein Kind in den Armen hält und mit zwei kleinen Prinzessinnen auf einer Art Balkon seines Palastes, während seine Gottheit, die Sonnenscheibe auf ihn herabstrahlt, jeder Strahl in eine kleine segnende Hand auslaufend. Der König, die Königin und die zwei Prinzessinnen werfen einer sich verehrend nahenden Menge eine grosse Anzahl der bekannten

ägyptischen Halskrägen herab. Uns gehen aber eigentlich nur die Darstellungen auf den Thürpfosten und dem Architrav der Thüre an. Hier ist in vielen kleinen quadratischen Räumen, die eben so viele Zimmer und Kammern eines weitläufigen Palastes darstellen, die ganze Haus- und Hofhaltung zu schauen; die Küche, wo viele Personen eifrig hantieren, die Meubel-Depots, wo sich andere Diener zu schaffen machen u. s. w. Auf dem Architrav der Thüre aber, gerade die Mitte einnehmend, zeigt sich das Quartier der königlichen Sänger und Musiker, und was da geübt und gemacht wurde. Es sind in einem Erdgeschoss und zwei Stockwerken je zwei grosse Zimmer und je zwei kleine Kammern, durch abtheilende Wände, Säulen und verbindende Eingangsthüren kenntlich gemacht. Neben allerlei Mobilien und Geräthschaften, als Krügen u. s. w. stehen hier zahlreiche Musikinstrumente umher, oder hängen an der Wand, Lyren, Nabla und Harfen. Unter den Harfen zeigt sich die zu jener Zeit neu eingeführte Trigononharfe, und eine andere, wo der alte C-Bogen halbirt und ein rechtwinkeliges Oberholz angefügt ist, also ein Mittelding zwischen Bogen- und Dreieckharfe. In den grössern Zimmern aber sehen wir die Musiker in allerlei Beschäftigung. Ein junges Mädchen, durch die charakteristische Jugendlocke bezeichnet, wird von einer sitzenden Person im Gesang unterrichtet, wozu ein anderes Frauenzimmer auf der Lyra accompagnirt. Ein Mädchen steht vor dem sitzenden Lehrer und scheint aufmerksam zuzuhören. Ein drittes Mädchen hält bei einem begleitenden Harfner Probe eines Gesangstücks, wozu sie den Rhythmus mit den Händen klatscht. Zwei Mädchen üben einen Tanz ein, wozu abermals ein Harfner aufspielt. Andere Musiker sind gerade nicht im Dienste und machen sich Allerlei zu schaffen, ein Mädchen wird frisirt, ein anderes hat seine Harfe an die Wand gelehnt und hat sich mit einem Gefährten zum Speisen gesetzt, andere sind anders beschäftigt. Die Harfen, welche bei den Proben gespielt werden, sind nicht die solennen grossen, sondern leichte einfache Bogenharfen. Welch' unmittelbarer Blick lässt uns diese zierliche Genremalerei in dieses vortausendjährige Leben thun! Wir sehen hier das Departement des „Obersten des Gesanges" in seiner Alltagsgestalt, gleichsam in seiner Häuslichkeit. Es wurde also zur Erzielung des nöthigen Nachwuchses an Sängern, Spielern, Tänzern ordentlicher, geregelter Unterricht gleichzeitig an mehrere Schüler ertheilt, es wurden sorgsame Musik- und Tanzproben gehalten, kurz es ist ein förmliches altägyptisches Conservatorium der Musik! [1])

Das Hauptinstrument bleibt auch im neuen Reiche die Harfe. Sie streift die Schwere, welches ihr in den Zeiten des alten Reiches

---

1) Die Abbildungen bei Lepsius, Abth. III, Bl. 103—106 und Bl. 111. Die Darstellung der Musikschule auf Bl. 106.

eigen gewesen, vollends ab und erhebt sich schön geschwungen zu schlanker Leichtigkeit, zugleich aber zu mächtiger Grösse und höchster Pracht der Auszierung. Der runde Schallkasten der Paukenharfe gestaltet sich hier zu einem kräftig vorspringenden Fussgestelle, welches dem Instrumente einen festen Stand verleiht, und neben den Saiten an seinem Vordertheile noch Raum genug behält, um irgend ein grosses, stattliches Schnitzbild, einen mit königlichen Insignien geschmückten Kopf, einen Sphinx [1]) u. dgl. aufzunehmen. Das ganze Corpus der Harfe schimmert von in den reizendsten Mustern wechselnden lebhaften Farben. Wegen ihrer Grösse und des verhältnissmäsig bedeutenden Gewichtes sind diese Harfen nicht tragbar, sondern stehen, gleich unseren, ihnen im Aussehen sehr ähnlichen Pedalharfen, ohne vom herantretenden Spieler gehalten zu werden, fest da. Sie sind das mächtigste Instrument, dessen Andenken uns aus der alten Welt erhalten geblieben ist. Von diesen grossen Harfen im Grabe Rhamses III. (im Thale der Königsgräber Biban el Moluk bei Theben) ist die eine noch rund ausgeschwungen; die andere mit ihrem fast rechtwinklig eingefügten Oberholze zeigt bereits entschieden jene Dreieckform, nach welcher die Griechen die Harfe mit den Namen „Trigonon" bezeichneten. Merkwürdig ist in der äusseren Ausstattung, dass die geschnitzten büstenartigen Köpfe auf dem Untersatze nicht allein mit der königlichen Uräusschlange geschmückt sind, sondern auch der eine das kolbenförmige Pschent, die vereinte ober- und unterägyptische Königsmütze, der andere die niedrige niederägyptische Tiare auf hat. Es scheint also, dass der Gebrauch dieser grossen Prachtharfe ein Prärogativ der königlichen Priester-Sänger von Theben war. Die Saitenzahl dieser grossen Harfen ist ungleich, von den Harfen im Rhamsesgrabe ist die rundgeformte mit 11, die dreieckige mit 13 Saiten bezogen. Die von James Bruce und seinem Secretair in einem anderen Königsgrabe des Biban el Moluk schon früher aufgefundenen und abgezeichneten Harfen sind in Gestalt und Auszierung ganz ähnlich, sie gehören beide der Dreieckform an. Bruce sagt davon: „Die Harfe hat 13 Saiten, aber es fehlt ihr das Vorderholz, welches sonst der längsten Saite gegenüber steht. Der Schallkasten ist aus vier dünnen Brettern keilförmig zusammengefügt, so dass sein Umfang nach unten im Verhältniss der Saitenlänge zunimmt. Der Fuss und die Seiten des Instrumentes scheinen mit Elfenbein, Schildpatt und Perlmutter ausgelegt zu sein, es ist unmöglich, dass selbst unsere besten Künstler eine Harfe mit mehr Geschmack und Grazie anzufertigen im Stande sein sollten." Eine Eigenheit dieser Harfe ist, dass die Saiten nicht wie bei den andern an dem Fuss, sondern am hohen Schallkasten befestigt sind, daher die trianguläre Form hier besonders deutlich wird. Die von Bruce's

1) Dieses symbolische Phantasiegeschöpf ist in Aegypten männlich.

Secretair abgezeichnete Harfe hat 18 Saiten. Auch hier sind kahlköpfige Priester in weiten Gewändern, die Spieler. 1) Da die Harfen selbst höher sind als die spielenden Männer, so kann deren Höhe mit etwa 6 Schuh angenommen werden.

Andere Harfen aus dieser Periode sind, wenn auch weniger prächtig, doch stattliche Instrumente. Einige, gleichfalls aus Theben herrührende, deren Höhe 5 Schuh und darüber betragen mochte, laufen von einem hohen, runden, spitz kegelförmigen, mit Lotosblumen und Arabeskenwerk gezierten Schallkörper in ein rund und schlank ausschwingendes Oberholz aus 2), andere nähern sich der alten Form des lateinischen C, haben aber einen stark ausgebauchten Untertheil, so dass sie fast gebogenen Keulen gleichen, und sind gleichfalls mit Schnitzwerk und Ornament reich geziert. Eine solche Harfe aus einem thebanischen Hypogäum (dem Grabe, Nummer 18 bei Kurnah) zeigt die stattliche Zahl von 21 Saiten. 3) Jene höhern Harfen werden auf den Abbildungen von stehenden Frauenzimmern gespielt, wogegen bei jener anderen Harfe in dem Hypogäum bei Theben ein kahlgeschorenes Weib kniet und von einer Flötenbläserin und Guitarrespielerin accompagnirt wird, welche gleichfalls knieend musiciren; die Harfnerin und Guitarristin singen überdies. Ein erhaltenes Exemplar im Museum des Louvre ist mit einer Art grünen Maroquin bezogen, in welches Lotosblumen eingeschnitten sind. Die leichten Schulterharfen, schmucklos wie früher, blieben nach wie vor in Anwendung; sogar die alte, einfachste Bogenharfe ohne Resonanzkasten und mit der alten Sechszahl der Saiten ist nicht

---

1) Die Harfen aus dem Grabe Rhamses III. sind abgebildet Descript. de l'Egypte, II. A. 91 und Rosellini, mon. civ. XC. — Die Bewegung der Harfenspieler zeigt auffallend gute, selbst schöne Motive, und die ganze Zeichnung rein gezogene schwungvolle, lebendig empfundene Contouren, ein Beweis des Talentes der ägyptischen Maler, das hier zu Tage treten konnte, weil sie bei diesem Gegenstande keine geheiligte Satzung band. Bruce unterschätzt den Maler, wenn er ihm nur den Rang „eines guten Schildmalers“ einräumt. Uebrigens sind die Harfen Bruce's nicht (wie in der Descript. de l'Egypte, X. Bd. S. 252) dieselben Darstellungen, die Abweichungen in der Stellung der Harfner und in den Details der Harfen sind zu bedeutend. Bruce kennzeichnet das Grab: „beim Eingang des Weges der gemächlich abwärts in das Gemach führt, wo der Sarkophag ist, stehen zwei Säulen, an jeder Seite eine; die an der rechten Seite stellt die Figur des Scarabaeus Thebaicus vor, von welcher vermuthet wird, dass sie ein Symbol der Unsterblichkeit sei, an der linken Seite ist ein Crocodil, welches mit den Zähnen an dem Apis hängt und ihn in die Fluten zieht; beide in erhabener Gypsarbeit. An diesem Merkmal kann jeder diese Grotte erkennen, der sie zu sehen wünscht. Am Ende des Einganges linker Hand ist das Gemälde eines Mannes, der auf der Harfe spielt, in Fresco (?) und noch ganz unversehrt.“ Möge bald irgend ein Aegyptologe hiernach die Grotte aufsuchen und uns statt der schlechten Copie von Bruce, auf der die Harfe lächerlich genug aus dem ägyptischen in den Rococostyl à la Louis XV übersetzt ist, eine treue Durchzeichnung und Abbildung liefern.

2) Rosellini, mon, civ.

3) Descript. de l'Egypte, A. II. 44. Fig. 6. Lepsius, III. Abth. Bl. 236.

in Vergessenheit gerathen.[1]) Die um diese Zeit in Gebrauch gekommenen kleinen triangulären Harfen, welche eine eigene und neue Klasse bilden, sind gleichfalls ganz einfach gehalten. Der viereckige, nach oben verjüngte Schallkasten ist meist ziemlich kräftig geformt, die Stellung des Oberholzes bildet dazu bald einen spitzen, bald einen stumpfen Winkel, an einem erhaltenen Exemplar im Museum zu Florenz (an dem sogar von seinen zehn Darmsaiten einige gefunden wurden) einen rechten Winkel.[2])

Ein seltsames Mittelding zwischen der Paukenharfe und Laute scheint auch aus dieser Epoche herzurühren. Es ist eigentlich eine fünfsaitige Laute, aber mit so stark vorwärts gebogenem Halse, dass darauf nicht wechselnde Töne gegriffen werden können, die Saiten sind oben an Wirbeln; unten an einem nach der Länge des runden Schallkörpers hinlaufenden Saitenhalter befestigt, neben welchem zu beiden Seiten zierliche Schallöffnungen im Resonanzboden angebracht sind. Man fühlt sich bei diesem seltsamen Instrument an die sich verneigende Laute des arabischen Virtuosen erinnert.[3])

Die ägyptischen Orchester dieser Epoche sind zahlreicher besetzt, als es in den früheren Zeiten der Fall war, Harfen mischen ihre Töne mit Lyren, mit Flöten, mit Doppelpfeifen, mit Guitarren und Handpauken. Dieser Luxus herrscht sogar auch bei der Musik zu Ehren Verstorbener; bemerkenswerth ist, dass bei solcher jetzt durchgehends nur Frauenzimmer als Spielerinnen und Sängerinnen mitwirken, der Tanz aber scheint auf die pantomimischen Bewegungen einer einzigen Tänzerin reduzirt. Diese Frauenzimmer haben dann jedesmal jenes eiförmige Trauermützchen auf, auch wenn sie übrigens fast ganz unbekleidet dastehen.

Bei der Bedeutung der Musik für Fest und Opfer der Aegypter, darf es auffallend heissen, dass auf Abbildungen von festlichen Prozessionen und Opferzügen sehr selten begleitende Musik vorkommt, während Clemens von Alexandrien ausdrücklick folgende Schilderung gibt: „Die Aegypter haben eine einheimische Wissenschaft, das zeigt gleich am besten ein gottesdienstlicher Aufzug (*ἱεροπρεπὴς θρησκεία*): denn voran geht der Sänger, eines von den Symbolen der Musik tragend (*πρῶτος μὲν γὰρ προέρχεται ὁ ᾠδός τι τῆς μουσικῆς ἐπιφερόμενος συμβόλων*). Der, sagt man, muss zwei Bücher von denen des Hermes inne haben, von denen das eine die Lobgesänge auf die Götter enthält; die Auseinandersetzung des königlichen Lebens das andere. Nach dem Sänger kommt der Stundenbeobach-

1) Man findet ihr Bild in den aus den Zeiten der 18. Dynastie herrührenden nördlichen Gräbern von El-Amarna. Lepsius, III. Abth. Bl. 94 und 96.

2) Rosellini fand sie in einem Grabe bei Theben, mon. civ.

3) Ein ganz ähnliches Mittelding zwischen Laute und Harfe ist bei Prätorius (Sciagraphia Taf. XXXVI. Fig. 1 abgebildet. Er bemerkt dazu: „eine sonderbare Laute wird nach Art der Harfen tractiret.“

ter, Horoskopos u. s. w." 1) Sonach eröffnete Musik und zwar Hymnengesang die Prozession, und es möge dabei nicht unbeachtet bleiben, dass gerade die Form eines festlichen Aufzugs bei den Aegyptern der Hauptpunkt ihres religiösen Ceremoniendienstes war. Die ganze Anlage ihrer Tempel ist darauf berechnet, die Festprozession aus dem bunten, lauten Gewühle des Welttreibens zu dem heilig dunkeln, geheimnissvollen, schweigenden Allerheiligsten zu führen. Sphinxalleen leiten sie zur grandiosen Tempelanlage hin, zwischen mächtigen Pylonflügeln zieht sie durch Riesenthore in den Tempelhof ein, hier machen Osirisstatuen an den Pfeilern in strenger, festlicher Haltung Spalier und weisen die durchziehende Menge in den Säulensaal, dessen höhere Mittelsäulen wieder untrügliche Wegweiser zu dem Sanctissimum sind, welches den weiten Pilgerweg und den Tempel selbst beschliesst. Hymnengesänge gaben der ziehenden Prozession Sprache, und wenn man bedenkt, dass Clemens von Alexandrien zur christlichen Zeit schrieb, wo Aegypten schon seit Jahrhunderten unter dem griechischen Einflusse der Ptolemäerzeit, und dann unter römischer Herrschaft gestanden, wo es vielfach gesunken und verarmt war, wo keine freigebigen Pharaonen mehr die Priester und den Opfercult mit königlichen Gaben reichlich bedachten, so kann man annehmen, dass zu jenen glanzvollen Zeiten des Reiches statt eines einzigen Hymnensängers ein ganzer Sängerchor, statt des getragenen blossen Symbols der Musik ein Chor von Instrumentalspielern dem Zuge voranschritt. So ist es auch wirklich auf jener Darstellung des Opfer- und Krönungszuges König Rhamses III. in Medinet-Habu: Sänger und Instrumentalspieler eröffnen den festlichen Aufzug, und selbst kriegerische Instrumente, Trompeten und Trommeln, lassen sich dabei hören, wie es für das Krönungsfest eines so grossen Helden passend ist. Wenn nun die 32 weissgekleideten Priester, die goldene Barke des Gottes voll Bilder und heiligen Geräthes, unter aufwirbelnden Weihrauchwolken ins Heiligthum trugen, so erklang sicherlich dazu eine Hymne jenes so merkwürdig halb biblischen, halb pythagoräischen Tones, wie uns eine davon, die Dichtung des „heiligen Schreibers Tapheremes" erhalten ist:

„Sei gnädig mir, du Gott der Morgensonne,
Du Gott, der Abendsonne, Horus beider Horizonte
Du Gott, der einzig und allein in Wahrheit lebt!
Erschaffen hast du, was da ist, erzeugt
Der Wesen Allheit, Thier sowohl als Mensch
In deinem Sonnenauge offenbarst du dich — —

Ich rühme dich, wenn abendlich es dämmert
Wo friedvoll du zu neuem Leben stirbst 2)

1) Strom. VI. 4. Siehe auch Röth, 1. Bd. S. 112.

2) Welch herrliches Bild des Sonnenuntergangs! „Dort eilt sie hin, und fördert neues Leben." Die Hymne ist dem Schriftchen des trefflichen H. Brugsch entnommen: „Die ägyptischen Alterthümer in Berlin."

Es freut im Herzen sich die Sektibarke
Und jubelvoll erscheint das Atet-Schiff,
Wenn unter Lobgesang im Ocean du stirbst.
Die dich begleiten, sie frohlocken laut, u. s. w.

Wenn auf den Wandbildern bei Aufzügen dieser Art nur die Hauptsache, die getragene Barke und der vorangehende, räuchernde Priester vorkömmt, so scheint dieses eine blosse Abbreviatur.

Die Zeiten der 19. Dynastie sahen (im Jahre 1314) unter dem Pharao, „dessen Herz der Herr verhärtete" — unter Meneptah-Hotephim, noch einen andern, für alle Folgezeit so unendlich folgenreich gewordenen Zug den Passahzug der Israeliten. Moses, der Pflegesohn der Königstochter, der Zögling ägyptischer Priesterweisheit, hatte, wie sich auch ohne das ausdrückliche Zeugniss des Philo Judäus und des Clemens von Alexandrien verstehen würde, im Tempel, neben der übrigen Priestergelehrsamkeit auch die geheiligte Musik erlernt. Der Siegesgesang, als Pharao's Krieger im Schilfmeere untergesunken, zeigt eine der ägyptischen Hymnendichtung verwandte Form; und die Pauke, welche Moses Schwester Mirjam zur Hand nimmt, ist auf ägyptischen Monumenten zu oft abgebildet, als dass wir sie verkennen sollten.[1] Auch die wohlbekannte, dreieckige, vom h. Hieronymus in seinem Briefe an Dardanus[2] einem Delta verglichene Davidsharfe (leicht genug, um damit vor der Bundeslade tanzen zu können), das hebräische Nebel, welches vom Schilte-Haggiborim beschrieben wird, in seiner Gestalt einem leeren Weinschlauche mit einem Bauche und Halse ähnlich und das nach Namen und Aussehen nichts Anderes ist, als die ägyptische Nabla, darf man als mitgenommenes Gut Aegyptens ansehen, oder als später im friedlichen Verkehre unmittelbar oder mittelbar durch die Phöniker erworbenes; denn das Wort „Kinnor" Harfe, ist phönikischer Abstammung und das Nablium galt im Alterthume für phönikischen Ursprungs. Die Phöniker selbst waren aber, was ihre Cultur betrifft, von dem älteren Aegypten vielfach abhängig, in der That konnten die phönikisch-philistäisch-arabischen Hyksos während der 500 Jahre ihrer dortigen Herrschaft Etwas lernen. Auch Israel blieb mit Aegypten im Verkehre. König Salomo war sogar des Pharao Tochtermann.

Die Trompete, welche schon in dem Eroberungskriege der Kinder Israel in Kanaan eine Rolle spielt (es genüge, an die Einnahme von Jericho zu erinnern und an das in der Mosaischen Gesetzgebung für verschiedene Gelegenheiten vorgeschriebene Trompeten-

1) Schon Blainville, ein Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, äusserte die Meinung, dass die Hebräer ihre Musik den Aegyptern danken (hist. de mus. S. 3).

2) Ich bezeichne diesen, von den mittelalterlichen Musikschriftstellern viel citirten Brief nach dieser gewohnten Weise, obschon er sicher nicht vom heil. Hieronymus herrührt.

blasen), ist ohne Zweifel mit den Israeliten aus Aegypten mitgezogen, da sie auf ihrer Wüstenreise schwerlich Lust und Zeit hatten, sich mit der Erfindung neuer Musikinstrumente zu befassen, und eben so wenig brauchte Moses, wie die Ueberlieferung will, die Trompete erst zu ersinnen, da sie bei dem ägyptischen Heere als Signalinstrument längst bekannt und im Gebrauche war, und zu gleichem Zwecke die ausziehenden Israeliten gar nichts Zweckmässigeres finden konnten. Den andern asiatischen Völkern war das Tonwerkzeug in dieser Form fremd; es findet sich nicht in China, nicht in Indien, nicht unter den mannigfachen assyrischen Instrumenten, und dadurch wird seine ägyptische Abstammung bei den Israeliten vollends zweifellos.[1]) Sehr merkwürdig ist es, dass die ägyptische Trompete auch die Ahnfrau der aus den römischen Dichtern wohlbekannten Tuba ist, deren Schmettern den Erdkreis erschütterte, und den Ländern, wo es ertönte, die kriegerische Ankündigung war, dass Rom seine Ansprüche auf die Weltherrschaft auch hier mit dem Schwerte beweisen wolle. Die Römer hatten den kriegerischen Gebrauch der Trompete, wie so viel anderes, von den Tyrrhenern angenommen, wie sich nicht allein aus einer Stelle des Clemens von Alexandrien ergibt,[2]) sondern selbst die griechische Mythe andeutet, deren Hygin und Pausanias gedenken, nach welcher Tyrrhenus, ein Sohn des Herakles und der Lyda, die Trompete erfunden hat.[3]) Auch in den Eumeniden des Aeschylus ruft Athene: „hellauf zum Himmel schmettern nun tyrrhenische Drommeten".[4]) Der pelasgische Stamm der Tyrrhener hatte aber so mancherlei ägyptisches Gut im Besitze und Gebrauche: Schmuck, Geräthe u. s. w., dass man die Trompete ganz unbedenklich demselben Inventar zu-

1) Josephus schreibt die Erfindung der hebräischen Trompete (Chazozra, Asosra) dem Moses zu. Seiner Beschreibung nach ist sie mit der altägyptischen und noch jetzt gebräuchlichen abyssinischen ganz gleich: Canna erat tibia paulo crassior, longitudine paulo minus cubitali, cujus os tantum patebat quantum ad inflandum sufficeret, desinebatque in extremitatem campanulae similem (Antiq. III. 11).

2) *Χρῶνται γοῦν παρά τοὺς πολέμους αὐτῶν Τυῤῥηνοι μὲν τῇ σάλπιγγι.* Clem. Alex. Paedag. II. 4. Doch bedienten sie sich nach Pollux (No. 7) auch der Flöten. Auch Hornbläser waren sie (*κερατι αὐλειν.* IV. 10). Der Klang der hebräischen (und ägyptischen) Trompete war dem der römischen und tyrrhenischen ähnlich. Josephus sagt: Classico tono vicina tuba.

3) Die Eigenheit der Griechen, sogleich einen mythischen Namen und eine mythische Anekdote zu erdichten, wo es darauf ankam, den Ursprung dieser oder jener Sache ins Alterthum hinaufzurücken, zeigt sich auch hier, und die Erfindung der Trompete durch Tyrrhenus ist ein Seitenstück zur Erfindung der Lyra durch Hermes. Nach Hyginus (Fab. 274) wollte Tyrrhenus die Einwohner einer Gegend, welche vor der menschenfresserischen Wildheit seiner Begleiter geflohen waren, wieder zusammenrufen, und bediente sich dazu des schallenden Tones einer durchlöcherten Muschel. Auch Pausanias (Corinthiacorum 21) nennt ihn als Erfinder.

4) — — — *διάτορος Τυρσηνικὴ σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη ὑπέρτονον γήρυμα φαινέτω στρατῷ* (V. 567).

schreiben kann.[1]) Von den hetrurischen Tyrrhenern nun ging dieses kriegerische Instrument auf die Römer über, die Griechen mögen ihre Salpinx den Tyrrhenern von Lemnos, Imbros und Samathrake danken, denn ein ursprünglich griechisches Instrument ist sie nicht. In der Iliade geschieht trotz Krieg und Kriegsgeschrei keine Erwähnung davon [2]), und die Sparter, welche das alt-dorische Wesen am längsten treu bewahrten, zogen lange genug mit Kitharn und später mit Flöten in den Kampf.

Als die Zeit der höchsten Machtentwickelung des Pharaonenreiches vorüber war, traf Mancherlei zusammen, um, so wie das Land selbst, auch die Musik allmälig ihrem Verfalle entgegenzuführen. Könige aus den „unreinen Geschlechtern" (wie sie im offiziellen Pharaonenstyle hiessen), Aethiopen bestiegen den Thron der Tutmes, Seti und Rhamses, und man weiss nicht, soll man es Gutmüthigkeit, oder Schwäche, oder Unwissenheit nennen, wenn sie die Bilder und Inschriften, wo ihres eigenen Volkes „des elenden Volkes von Kusch" in Unehren gedacht wird, stehen liessen, und sich lieber selbst entfernten, wie Tahraka, der die meiste Zeit in seinem Aethiopenlande, im fernen Napata am Berge Barkal residirte, und sich dort auf Pharaonenfuss einrichtete. So standen also die uralten Hauptstädte Memphis und Theben von den Herrschern verlassen; die Zeit der Zwölfherrn (Dodekarchen) aber drohete das grosse Reich in einen Staaten- oder Cantonenbund zu zerbröckeln.

Die Aethiopier mögen kaum Empfänglichkeit genug besessen haben, um „ihr Herz durch schönen Gesang im Heiligthume" erfreuen zu lassen, und die Dodekarchen konnten sich unmöglich alle zwölf jeder für sich mit demselben Glanze umgeben, wie einst die

1) Es genüge, an den der übrigen griechischen Mythologie, fremden dagegen (Herod. III. 37, auch Röth, Note 159 im 1. Bde.) echt ägyptischen Kabirendienst auf Lemnos und Samothrake, den Inseln der Tyrrhener (Thukyd. IX. 109) zu erinnern. Der andere Stamm von Pelasgern, der unter dem gleichen Namen „Tyrrhener" sich an der westitalischen Küste niederliess, zeigt in vielen Dingen auf ägyptische Cultur zurück, z. B. in der sogenannten etrurischen Architektur, welche der dorischen vielleicht darum so ähnlich ist, weil sie aus gleicher Quelle herrührt, aus der protodorischen des ägyptischen alten Reiches. In dem grossen etruskischen Grabe bei Cäre fanden sich Gegenstände rein ägyptischen Wesens, eine priesterliche Brustplatte von Gold, genau so, wie sie sich schon in den Gräbern bei Gizeh abgebildet findet, Ornamente von Lotosblumen u. s. w. Diese Gegenstände sind jetzt im Vatikan.

2) Dagegen heisst es in der Batrachomyomachie (V. 202. 203):

— — *μεγάλας σάλπιγγας ἔχοντες,*
δεινὸν ἐσάλπιζον πολέμου κτύπον —

Es wird indessen kaum einer Erinnerung bedürfen, dass diese geistvolle, ergötzliche Parodie der Ilias nicht von Homer herrührt. In den späteren Zeiten kam die kriegerische Trompete auch bei den Griechen in Anwendung. Bakchylides preist den Frieden, wo man nicht mehr das Getöse eherner Drommeten vernimmt. So sagt Thukydides (VI): *σάλπιγκται ξύνοδον ἐποτρύνον τοῖς ὁπλίταις.* In den Persern des Aeschylos (v. 395) *σάλπιγξ δ' ἀΰτῇ πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν.* Auch die Kreter, die lange mit Kitharn in den Streit gezogen, griffen später zur Salpinx (Plutarch. de mus. 26).

Herren des obern und des untern Landes, die „von der Sonne gebilligten“ Göttersöhne und Erdengötter aus der Zeit der 18. und 19. Dynastie, wenn sie auch alle zusammen ein Wunderwerk bauen liessen, wie jenes von Herodot höchlich gepriesene Labyrinth. Amasis war ein ganz wackerer Mann, aber ein Emporkömmling, der zur Erholung von den Regierungssorgen seinen derben Spass haben wollte, und sich also um edlere Musik schwerlich viel kümmerte. Das Alles mag, anfangs kaum merklich, den Keim des Verderbens in die ägyptische Musik gelegt haben, denn gerade das leichte luftige Wesen, die Musik, ist die Kunst, die unausgesetzt geübt und gepflegt sein will, wenn sie nicht ausarten und verkommen soll.

Die zähe Lebensfähigkeit alles ägyptischen Lebens und Wesens liess diese Zersetzung freilich nur sehr allmälig eintreten. Die Zeit Psammetichs und Necho's zeigte sogar einen bedeutenden Aufschwung, dem freilich schon unter Necho durch die Schlacht bei Karchemis ein Ziel gesetzt wurde. Zur Zeit des König Amasis war es, dass Pythagoras Aegypten nicht bloss besuchte, sondern auch nach zweiundzwanzigjährigem Aufenthalte als Mitglied des Thebanischen Priestercollegiums, mit der ganzen Tiefe ägyptischer Weisheit vertraut, in Leben und Lehre viel Tiefsinniges und Edles in seine Heimat mitnahm. Wenn Pythagoras, der Begründer der akustischen Musiktheorie, dessen Namen wir auf diesem Gebiete noch heute mit verdienter Achtung nennen, sein reiches Wissen den Aegyptern dankte, so war lange vor ihm ein anderer Grieche oder vielmehr Thraker, an dessen Namen die Griechen so gut wie wir den Begriff zauberkräftiger Musik zu knüpfen gewohnt waren, Orpheus, in Aegypten gewesen.[1]) War Orpheus wirklich eine historische Person,[2]) so fällt sein Aufenthalt in Aegypten um das Jahr 1250 v. Chr. Auffallend ist allerdings, dass der nach ihm als Stifter benannte Cult, in dem Dionysos als Herr des Todtenreiches erscheint, mit dem ägyptischen Osiriscult, wo der Gott auch als Dionysos und als Todtenrichter verehrt wurde, die grösste Aehnlichkeit hat, so wie das von Suidas dem Orpheus zugeschriebene Gedicht: „Niedergang zum Hades“ (*καταβάσις εἰς ἅιδου*) schon durch den Titel an altägyptische Vorstellungen mahnt, deren Bilder uns in den Wandmalereien der thebanischen Königsgräber erhalten sind. Die erhaltenen sogenannten orphischen Hymnen rühren freilich, wie schon das Alterthum erklärte, nicht von ihm her, sondern aus der pythogoräischen Schule, aber sicher haben die ächten alten dieselbe Fassung litaneiartig gedrängter Eigenschaftsnamen und Anrufungen gehabt, weil man sonst jene andern schwerlich nach ihnen benannt haben würde. Die eigenthümliche Litaneiform unterscheidet diese Hymnen durchaus von aller anderen griechischen Poesie, und deutet

1) Diodor, IV. 25. Pausanias, VI, 28.
2) Röth, III. 24.

bei Orpheus wie bei Pythagoras auf eine gemeinsame Quelle, den ägyptischen Götterdienst. Zur Poesie gehörte aber in ältester Zeit untrennbar Musik; der Dichter Orpheus war, wie allbekannt, auch Sänger, und hat er, oder wer es sonst war, sich die Form seiner Hymnen aus Aegypten geholt, so wird es wohl mit der damit verbundenen Musik auch der Fall gewesen sein. Da er nun einer der ältesten, ja der älteste Begründer der Tonkunst in Griechenland ist, so wäre in alle dem, freilich in stark mythischer Färbung, eine Erinnerung daran erhalten, dass Anregungen zur Tonkunst den Griechen, welche nach dem von jenem alten ägyptischen Priester gegen Solon gebrauchten Ausdruck, gegen die Aegypter blosse Kinder waren, [1]) aus dem uralten Culturlande am Nil zugekommen sind, und dass die Behauptung, die griechische Musik sei eine Tochter der ägyptischen, doch keine ganz unbegründete Vermuthung ist. Konnten Götterbegriffe, konnte die protodorische Säule von Aegypten nach Griechenland wandern, warum nicht auch Töne und Liederweisen? Wir wissen aus der ägyptischen Geschichte Kriegsbegebenheiten, trocken zeitungsmässig bis auf Jahr und Monatstag, aus einer Epoche, wo noch eine lange Zeit vergehen musste, ehe auch nur Herakles in der Wiege lag. Freilich darf man nicht mehr für Aegypten als Verdienst in Anspruch nehmen, als: Griechenland angeregt zu haben. Denn ein so lebendig geistreiches Volk wie die Griechen gestaltete Alles gleich nach seinen Bedürfnissen, und während in Aegypten die altgeheiligten Melodien von Staats- und Religionswegen unverändert immer und immer wieder gesungen wurden, traten in Griechenland Terpander, der Kreter Thaletas, Arion u. A. neu erfindend, reformirend, erweiternd, fortbildend auf, so dass Herodot keine griechische Melodie unter den „vaterländischen ägyptischen" wiedererkannte, als den Linosgesang. Aber eben dass diese uralte Reliquie, dieses Jahraus Jahrein unverändert gesungene Volkslied sich in Griechenland dem ägyptischen gleichklingend erhalten hatte, macht jene mythisch gefärbte Sage so ziemlich zu einem historisch glaubwerthen Factum. Es wäre geradezu ein Wunder, dass Aegyptier und Griechen für dieselbe Veranlassung jedes für sich gerade dieselbe Melodie gefunden haben sollten! Man könnte freilich einwenden, dass ja dasselbe Lied auch bei den Phönikern u. s. w. gebräuchlich war. Wenn aber die Aegypter „fremde Melodien" nicht zuliessen, so muss die Weise des Linosgesanges ursprünglich doch ägyptisch gewesen und von dort an die andern Völker übergegangen sein, nicht aber umgekehrt.

Was Pythagoras in Aegypten an Musik erlernt, wissen wir im Detail freilich nicht, aber im Allgemeinen können wir sagen: so wie der Priesterzögling von Heliopolis, Moses, die Tempelgesänge

---

1) *Τινα εἰπεῖν τῶν ἱερέων εὖ μάλα παλαιῶν: Ὦ Σόλων, Ἕλληνες αεὶ παῖδες ἐστὲ, γέρων δε Ἕλλην δ' οὐκ ἔστιν.* Platon. Timaeus.

aus dem „Buche des Sängers“ kennen lernte, und durch ihn die ägyptische geheiligte Musik in der hebräischen eine Tochter fand, so gut lernte der Priesterzögling von Theben, Pythagoras, jene Hymnen und Singweisen, und da in seiner Lehre, wissenschaftlich und ethisch genommen, Musik eine so wichtige Stelle einnimmt, so ist es wohl gewiss, dass unter den Gesängen, womit die Pythagoräer Abends ihre Seele rein stimmen und am Morgen sich frohen Lebensmuth für den Tag zu geben wussten, mancher Klang vom Nil gewesen sein wird. Wäre nicht schon zu Pythagoras Zeit die griechische Musik hoch und selbstständig genug ausgebildet gewesen, er wäre ohne Frage der Vermittler für ägyptische und griechische Tonkunst geworden. Bedeutungsvoll ist (wie schon erwähnt) seine astronomisch-mystische, aber eben so sehr auch seine mathematisch-wissenschaftliche Auffassung der Töne. Auch diese hat etwas entschieden Aegyptisches. Die Aegypter waren bedeutende Mathematiker, sie hatten unter ihren 42 heiligen Büchern ein Buch der Maasse und Zahlen, sie trieben astronomische Beobachtungen, zu denen man der Mathematik nicht entbehren kann, und die alle Feldmarken überfluthenden Ueberschwemmungen des Nil zwangen sie, die Geometrie zu erfinden. Ist es ein Wunder, wenn sie etwa auch für die Töne Zahl und Maass suchten? Die Erfahrung, dass die halbirte Saite die Oktave töne, zwei Drittel dagegen die Quinte u. s. w., konnte (und musste sogar) auf dem Griffbrette der ägyptischen Nabla gemacht werden, auf der griechischen Lyra dagegen gar nicht. Es ist nicht zu kühn, zu vermuthen, dass Pythagoras die ersten Elemente der Tonlehre gleichfalls aus Aegypten mitgenommen. So ist es auch ein ganz entschieden ägyptischer Zug, dass er die Musik als Seelenarzenei (*διὰ τῆς μουσικῆς ἰατρείαν* wie sein Biograph Jamblichus sagt) betrachtete.[1])

Unter den pythagoräischen Kathechismusfragen kömmt auch vor: „was ist das Schönste? — die Harmonie“ und die noch merkwürdigere Frage: „was ist die Harmonie, in der die Sirenen singen? — das wohlgeordnete Weltall (ὁ κόσμος).“ Hier klingt wieder etwas ganz Aegyptisches heraus. Noch in der Ptolemäerzeit wurde der Weltbildner, der Feuergott Ptah im Tempel zu Dakkeh abgebildet, wie er auf der Weltharfe, auf dem *Cymbalum mundi* spielt.[2])

1) Am Frühlingsfeste setzte Pythagoras seine jungen Zöglinge um einen Lyraspieler, Päane singend. Jamblichus sagt darüber: *εἰώθει γάρ ου παρέργως τη τοιαύτη χρῆσθαι καθάρσει (διὰ της μουσκῆς) τοῦτο γὰρ δὴ καὶ προσηγόρευε την δὶα τῆς μουσικῆς ἰατρείαν — ἥπτετο δε περὶ τὴν ἐαρινὴν ὥραν τῆς τοιαύτης μελῳδίας — ἐκαθιζε γὰρ ἐν μέσῳ τινὰ λύρας ἐφαπτόμενον καὶ κύκλῳ ἐκαθιζοντο οἱ μελῳδεῖν δυνατοί, καὶ οὑτως ἐκεινου κρούοντος συνῇδον παιῶνας τινας, δὶ ὧν εὐφραίνεσθαι καὶ ἐμμελεῖς καὶ ἐυρυθμοὶ γίνεσθαι ἐδὸκουν.*

2) Die Abbildung bei Rosellini, mon. civ. 3. Bd. (Kupfertafel zum Text und nicht im Bilderatlas).

Nicht sehr lange nachdem Pythagoras Aegypten noch in seinem wohlgeordneten Zustande gesehen, erfolgte 526 v. Chr. jene schreckliche Katastrophe, durch welche Aegypten eine Wunde erhielt, von der es sich nie wieder ganz erholte; folgenreicher als der Hyksos-einfall, den es, damals in steigender Kraftentwickelung, abzuschütteln vermochte, während die persische Eroberung durch Kambyses (denn von ihr ist die Rede) das Reich bereits im sinkenden Zustande traf. Das Versprechen, welches Kambyses schon als Knabe seiner Mutter gegeben haben soll, „in Aegypten das Oberste zu unterst zu kehren,“[1]) erfüllte er redlich. Der persische Tyrann griff mit fanatischer Zerstörungswuth besonders die ägyptische Landesreligion an. Die Zwerggestalt des Ptah verhöhnte er, den Apis tödtete er mit eigener Hand, die Priester liess er peitschen, die Tempel zerstören. Noch Strabo sah in den verstümmelten, verbrannten Heiligthümern und Denksäulen zu Heliopolis und Theben viele Spuren von Kambyses „Wahnsinn und Tempelschändung.[2])" obschon Darius bedacht gewesen, die Unthaten seines Vorfahrers gut zu machen.[3]) Jener schwere Schlag traf die Tempelmusik mit, von da an, scheint es, gerieth sie in Verfall, in Vergessenheit. Es ist echt ägyptisch, dass, wo man die Sache nicht mehr haben konnte, ein Sinnbild Ersatz leisten musste, jenes, nach der Erzählung des Clemens von Alexandrien, vom Sänger dem Opferzuge vorangetragene Symbol der Musik. Ein anderes, nicht minder seltsames Symbol oder Surrogat war es, dass man, wie Demetrius Phalereus mittheilt, statt zu musiziren, statt Flöten oder Kitharen ertönen zu lassen, nur die Selbstlaute hersagte.[4]) Dass der Verfall ägyptischer Musik von der persischen Verheerung an, mit ihr aber auch plötzlich eintrat, zeigt der Umstand, dass Herodot, der kaum ein Jahrhundert später in Aegypten war, von festlicher Tempel- und Opfermusik nichts zu melden gefunden hat, sondern nur von ziemlich plebejischem Prozessionsgesange des gemeinen Volkes. Weiber trugen eine phallische Puppe umher, dazu wurde auf Pfeifen musizirt und gesungen. Bei der grossen Pilgerfahrt zu Schiffe nach Bubastis sangen Männer und Weiber, bliesen Flöten und rührten Klappern (*κρόταλα* vielleicht Sistern) und klatschten in die Hände.[5]) Eine ähnliche Pilgerfahrt zu Schiffe, welche Nachts von Alexandrien nach

---

1) *Τὰ μὲν ἄνω κάτω θήσω τά δὲ κάτω ἄνω.* Herodot. III. 3.

2) Zu Heliopolis: *ἔχον πολλα τεκμήρια τῆς Καμβύσου μανίας καὶ ἱεροσυλίας ὃς τὰ μὲν πυρι, τὰ δε σιδήρῳ διελαβᾶτο τῶν ἱερῶν, ἀκροτηριάζων καὶ περικαίων.* Zu Theben: *καὶ τούτων δὲ τὰ πολλὰ ἠκρωτηρίασε Καμβύσης.* Strabo XVII. 27. und 46.

3) Diodor, I. 94 u. 95.

4) *ἐν Αἰγυπτω δὲ καὶ τοὺς θεους ὑμνοῦσι δια τῶν ἑπτα φωνηέντων οἱ ἱερεις, ἐφεξῆς ἠχοῦντες αὐτα καὶ ἀντι αὐλοῦ καὶ αντι κιθάρας των γραμματῶν τουτῶν ὁ ἦχος ἀκουεται ὑπ᾽ εὐφωνίας.* Also sieben Vokale! Matth. Gessner (acta soc. erud Götting. I.) meinte, es seien die Vocale *Ι Ε Η Ω Ο Υ Α* gewesen.

5) Herodot, II. 60.

Kanoboe unter Flötenklang und höchst leichfertigen Liedern, Tänzen und Ausgelassenheit aller Art dahin fuhr, beschrieb vierthalbhundert Jahre später Strabon.[1]) Ordentliche Tempelmusik mag Herodot bei jenen „Mysterien“ gehört haben, deren Anschauung ihm in Sais auf dem See hinter dem Tempel der Athenäa (Neith) vergönnt wurde, wo „einer, dessen Namen zu nennen er Scheu trägt“ begraben war, und wo sie Nachts seine Leiden darstellten (τὰ δείκηλα τῶν παθέων αὐτοῦ νυκτὸς ποιεῦσι). Leider darf Herodot, „obschon er sehr wohl weiss, was dabei geschieht,“ doch nichts davon sagen.[2]) Es scheinen dieses, selbst nach dieser geheimnissvoll kurzen Andeutung zu schliessen, im Wortverstande heidnische Passionsspiele gewesen zu sein, und können füglich niemand andern angegangen haben, als Osiris, den ja der böse Typhon mit seinen zwei und siebenzig Genossen durch List tödtet, zerstückt, dessen zerrissenen Leichnam Isis sucht, begräbt, und der nun als Todtenrichter in der Unterwelt thront. Fürwahr Stoff genug zu einer ergreifenden dramatischen Darstellung. Das griechische Seitenstück dazu sind die Leiden des Dionysos Zagreus (τὰ Διονύσου πάθεα), der auch zerrissen, im Allerheiligsten zu Delphoe neben dem goldenen Apollobilde begraben, dann neu geboren und endlich Gott der Unterwelt wird. Auch diese Schicksale stellte man in Griechenland in Chören und Tänzen vor, sie waren der Ursprung des Trauerspiels, der Tragödie.[3])

Wenn nun in Griechenland Dionysoschöre erklangen, so würden bei einem so musikliebenden Volke wie die Aegypter, sicherlich jene Mysterien nicht ohne Gesang gefeiert. Plutarch erzählt, dass die Aegypter den Osiris mit Hymnen anzurufen pflegten (ὕμνοις ἀνακαλοῦνται), wenn er, nach ihrer Mythe, in den „Ellenbogen (ἀγκάλαις) der Sonne“ verborgen war.[4])

Etwa hundert Jahre nach Herodot kam Aegypten in noch nähere Beziehungen zu Griechenland; als Alexander von Macedonien das mächtige Perserreich gestürzt, gerieth 332 v. Chr. Aegypten unter griechische Herrschaft. Bei der Theilung des macedonischen Weltreiches nach Alexanders frühem Tode fiel Aegypten den Ptolemäern zu. Eine neue Weltstadt, in glücklicher Lage am Meere dem Verkehre offen, Alexandrien, erhob sich, sie wurde bald der Hauptsitz griechischer Bildung und griechischer Gelehrsamkeit, und vor dieser Nähe begann die altgewordene Priesterwissenschaft von

1) Strabon, XVII. 17.

2) Herodot, II. 170. τα δείκηλα heisst buchstäblich: nachahmende Darstellung; δεικηλιστής heisst so viel als Schauspieler. Es war also mehr als etwa blosse Erzählung.

3) Nach Röth ist sogar der Name Dionysos eine blosse Umformung des ägyptischen Tiu-ose, d. i. der Vergeltung übende, so wie Ose-iri (Osiris) dasselbe besagt.

4) De Iside et Osir. 52.

Memphis zu erbleichen.[1] Auch Musik wurde in Alexandrien eifrig betrieben, selbst das gemeine Volk, das nicht lesen und schreiben konnte, bemerkte jeden beim Lyraspiel gemachten Fehler, und Flöten von jeder Art und Grösse wurden geblasen;[2] versteht sich Musik in griechischem Sinne. Ptolemäos Philadelphos liess bei einem Feste 600 Musiker, darunter 300 Cither spielende Sänger aufziehen,[3] der abscheuliche Ptolemäus Physkon umgab sich mit Gelehrten und Künstlern, unter denen auch Musiker waren, und Ptolemäus Auletes trieb als vornehmer Dilettant das Flötenblasen. Indessen fehlte es bei allem Dominiren griechischen Wesens auch in dieser Zeit nicht an Werken, die sich dem altägyptischen Wesen accommodirten, und nicht unwürdig anreihten, wohin insbesondere der brillante Tempelbau auf der Insel Philä als Fortsetzung einer ältern aus dem vierten Jahrhunderte von Nectanebus herrührenden Anlage zu zählen ist. Hier in diesen Zeiten des letzten Sonnenblickes begegnen wir auf den Bilderwänden, zum Abschlusse nochmals dem Instrumente, auf welches unser Blick in den ältest erhaltenen Denkmalen bei Gizeh zuerst gefallen, der Harfe, und, was merkwürdig heissen darf, in einer Gestalt, welche sich der simpeln, urthümlichen Bogenform wieder annähert. Weil man aber zur Zeit der grossen thebanischen Harfen gelernt, dass sich das Instrument knieend oder hockend weniger gut spielt, als stehend, so sind diese kleinen Harfen von Philä auf einem hohen Postament, einem förmlichen, selbstständigen Piedestal angebracht, welches die bekannte Form eines ägyptischen, nach oben sich verjüngenden, mit dem einfachen, stark ausladenden Hohlgesims gekrönten Pylons hat. Diese Postamentharfen von Philä werden von stehenden Frauenzimmern solo gespielt und sind theils ganz schmucklos, theils an der Spitze mit irgend einer kleinen Schnitzarbeit geziert, der Uräusschlange, oder (an einem Bildwerke aus der Zeit Ptolomäus Philometors) mit einem mit der unterägyptischen Krone gezierten Königshaupte, oder mit einem niedlichen mit der Geierhaube geputzten weiblichen Köpfchen, wie jene Harfe von der äussern Westwand des Tempels, die wir nachdenklicher ansehen werden, als irgend eine von den übrigen, denn die Darstellung eines dem neben einander thronenden Götterpaare Horus und Hathor dargebrachten Opfers rührt aus den Zeiten des Tiberius her und schliesst die durch beinahe drei Jahrtausende sich hinziehenden Abbildungen ägyptischer Fest- und Opfermusik ab. Es ist bedeutungsvoll, dass diese, nicht mehr von andern Instrumenten begleitete einsam austönende letzte Harfe vor der Hathor gespielt wird, der Göttin, die auf der Pforte des Todtenreiches thronte — die ägyptische

1) Strabo fand zu Heliopolis die Gebäude des lehrenden Priestercollegiums bereits verödet und leerstehend. XVII. 1.

2) Athen. IV. 78.

3) Athen. V.

Musik zieht zu Grabe. Auch mag es nicht unbeachtet bleiben, dass nach dieser Darstellung zu schliessen, die Harfe bis in diese letztesten Zeiten Opfer- und Tempelinstrument blieb.[1]) Es wurden noch unter dem folgenden römischen Kaiser bis auf Caracalla und Decius (zu Esneh u. s. w.) die wohlbekannten Opferscenen und Götterfiguren an den Tempelwänden ausgemeisselt und Kaiser Adrian decretirte den uralten, geheimnissvollen kosmischen Göttern in der Eile und zu guter Letzt noch seinen Pagen Antinous als Mitgott zu, aber es sieht das Alles gegen die grosse Pharaonenzeit wie Spielerei aus, wie gedankenloses Wiederholen von Formen, die sich längst ausgelebt haben. Von Musik ist auf diesen Darstellungen nichts weiter zu finden. So lange es aber überhaupt ägyptischen Göttercult gab, verstummte der Hymnengesang und die Instrumentalmusik in den Tempeln doch nicht völlig. Clemens von Alexandrien nimmt Anstoss, dass wenn man im Tempel zum Schauen des Gottes zugelassen werde, und der hymnensingende Tempeldiener den Vorhang wegzieht, nichts zum Vorschein kömmt, als eine lebende Schlange oder ein Krokodil, das sich auf den Purpurdecken herumwälzt. Strabo, der in den ersten Kaiserzeiten seine Erdbeschreibung verfasste, hebt es als eine ganz besondere Ausnahme, als abnorme Lokalgewohnheit von Abydos hervor, dass in dem dortigen Osiristempel beim Opfer weder Sänger, noch Flötenbläser, noch Kitharspieler fungiren durfte, wie doch bei andern Göttern Sitte und Brauch war. Alexander (ab Alex.) meldet dasselbe von dem Osiristempel in Memphis, und bezeichnet es gleichfalls als etwas Besonderes.[2])

Diodor von Sicilien, der ungefähr um dieselbe Zeit seine sogenannte „Bibliothek" verfasste, fand (was ihm als Griechen sehr auffallen musste) die musikalische Bildung von der Erziehung ausgeschlossen; „Leibesübungen und Musik zu lernen," sagte er, „ist ihnen (den Aegyptern) nicht Sitte, denn sie glauben, dass durch die täglichen Uebungen in den Palästren die jungen Leute nicht Gesundheit, sondern eine kurzdauernde und gefährliche Leibesstärke erlangen, die Musik halten sie nicht allein für unnütz, sondern auch für schädlich, als welche die Seelen der Männer weibisch macht". Man hat, das Zitat herausreissend und missverstehend, von der

---

1) Abgebildet: Description de l'Egypte und (vollständig) bei Lepsius, IV.Abth. Bl. 26 u. 74.

2) Er sagt: Memphitae vero in Osiridis templo dum sacrificant *praeter aliorum morem* nec canere tibias, nec psallere soliti erat. Bei Strabo heisst es (XVII. 44): *ἐν τῇ Ἀβύδῳ τιμῶσι τον Ὀσίριν, ἐν δὲ τῷ ἱερῷ του Ὀσίριδος οὐκ ἔξεστιν οὔτε ᾠδην, οὔτε αὐλητην, οὔτε ψαλτην ἀπαρχεσθαι τῷ θεῷ, καθάπερ τοῖς ἀλλοις θεοῖς ἔθος.* Sollte man es für möglich halten, dass Forkel (Gesch. d. Musik 1. B. S. 76) auf diese Angabe Strabo's hin schreibt: „Strabo berichtet, dass bei den Aegyptern weder in ihren Tempeln, noch bei ihren Opfern ein musikalisches Instrument angerührt worden"!?

„Verachtung der Musik bei den Agyptern geredet [1]), und es hat nicht wenig Verlegenheit gesetzt, alle die Harfen, Lyren und Lauten, denen man in den Werken der französischen und toskanischen Expedition, in Wilkinson u. s. w. fast auf jedem dritten Blatt begegnete, mit dieser Notiz in Einklang zu bringen, während doch keinem Menschen einfällt, von Verachtung der Musik bei den Griechen zu reden, welche sie im Grunde genau so ansahen. Platon sagt es deutlich genug, „dass Musik verweichliche", daher man ihrem entnervenden Einflusse durch Palästraübungen begegnen müsse, die Palästraübung mache roh, daher man ihren Einfluss durch Musik zu mildern habe, und darum müsse der griechische Jüngling gymnastisch und musikalisch gebildet werden. Die Angabe Diodors ist dazu eine förmliche Paralellstelle. Die Aegypter hoben dasselbe Nachtheilige hervor, nur schärfer, und trauten dem corrigirenden Einfluss des einen auf das andere nicht, kamen daher zu einem praktischen Resultate, welches dem griechischen gerade entgegengesetzt war, der ägyptische Jüngling wurde weder gymnastisch noch musikalisch gebildet. Das heisst: für seine Person, denn das Anhören der Musik galt, wie wir wissen, für nützlich, die Tempelmusik sogar für heilig. In der That finden wir ausser auf den ältesten Darstellungen in Gizeh u. s. w. auf den ägyptischen Bildern Priester oder Weiber mit Musikmachen beschäftigt, nur ganz ausnahmsweise nicht-priesterliche Männer, welche aber offenbar zu der Zunft gemietheter Musikanten gehören. Dieses Verhältniss der Musik in Aegypten ist sehr bezeichnend, wenn man es mit dem Verhältniss der Musik in Griechenland vergleicht; das Verhältniss der Bildung beider Völker spricht sich darin aus: Aegypten der Ort der strengen priesterlichen Satzung und kastenmässig geordneten und getheilten Bildung; Griechenland der Ort freier, schöner Menschlichkeit und allgemeiner Bildung.

Als Aegypten zu einer blossen römischen Provinz herabgesunken, kam mit anderer Siegesbeute auch ägyptisches Wesen nach Rom. Isis und Osiris wurden bei der vornehmen Welt, insbesondere bei den grossen Damen Mode, Isistempel erhoben sich, Isisbilder wurden gemeisselt, Isispriester machten sich als Mystagogen zu schaffen. Serapisprozessionen durchzogen unter dem Geklingel von Sistern, dem Gepfeife krummer Flöten und dem Gesange der Tempelhymnen die Strassen Roms — die alten Götter vom Capitol mochten nicht wenig verwundert dareinsehen. Aegyptische Melodien wurden, wie wir aus einem Epigramm des Martial wissen, in Rom beliebt, es galt für eins der Kennzeichen eines Elegants, wenn

1) Selbst der so gründliche Gerbert, de cantu et mus. sacra II. Band S. 378 nennt Abraham und Diodor von Sicilien in einem Athem und sagt: De Aegyptis tamen testatur Diodorus Siculus palaestram et musicam apud eos discere non esse moris.

man irgend eine davon vor sich hinträllerte. Dem ägyptischen Wesen, aus seinem nativen Boden gerissen und in fremden verpflanzt, konnte man baldiges Verderben und Absterben prophezeien, zumal es in die Hände der Sittenverderbniss, des frivolen Luxus und des Aberglaubens gerathen war. Die Last dieses Gedankens schien auf dem Lande und seinen Bewohnern zu lasten. Die Aegypter, welche allerdings das Leben nie leicht genommen, aber (wir wissen es aus den Wandmalereien) sein erfreuendes Gut gar wohl zu schätzen gewusst, wurden, wie Ammianus Marcellinus versichert, die melancholischesten aller Menschen. So düster und verschlossen sind noch ihre heutigen Nachkommen, die Kopten. Die ägyptische Musik verstummte in dem finstern Schweigen der Aegypter mit.

Das Christenthum, welches in dem ehrwürdigen Lande, das den Helden des alten Bundes gepflegt und dem verfolgten Jesusknaben ein Asyl gewesen, Aufnahme fand, rief hier, dem tief ernsten Charakter des Landes und seiner Bewohner gemäss, die wunderbare Erscheinung der Anachoreten, der Väter der Wüste hervor. Die Psalmen, welche der einsame Greis, der alles Irdische als werthlos weggeworfen, um ganz dem Ewigen zu leben, unter seinen Palmen, in seiner Höhle anstimmte, waren nicht mehr die alten Tempelhymnen, sie gehörten einer neuen Weltepoche an. In der Marcuskirche zu Alexandrien tönten Gesänge, welche auf jenen Jünger des h. Pambo so tiefen Eindruck machten. Die Zeit der alten Welt war erfüllt. Das gewaltige Theben, der Sitz des höchsten Priestercollegiums war schon unter dem Ptolemäer Lathyros in Folge einer Empörung der Zerstörung preisgegeben worden. Noch stand das gewaltige Memphis, das 150 Stadien, d. i. $7\frac{1}{2}$ Wegstunden Umfanges hatte, aber auch sein Ende nahte. Die Araber brachen herein, und zwangen dem Lande mit dem Schwerte ihren Alkoran auf, es ist das bezeichnendste Bild, dass eine Pyramide von Memphis zerstört wurde, um aus ihren Steinen die grosse Hassanmoschee von Kairo aufzubauen. Ein Palmenwald bezeichnet die Stätte, wo einst Memphis stand, der gestürzte, auf dem Angesichte liegende Coloss des grossen Rhamses verräth die Stelle jenes gewaltigen Ptah-Tempels der Südmauer.

B. Die Musik der asiatischen, insbesondere semitischen Völker.

Am Tigris, unfern der Stadt Mosul erheben sich mächtige Schutthügel. Sie bergen die Trümmer jener ungeheuern Stadt Ninive, von welcher wir im Propheten lesen, sie habe eine Ausdehnung von drei Tagereisen gehabt, und es haben darin Hundertundzwanzigtausend gelebt, „die ihre rechte und linke Hand nicht unterscheiden konnten." [1]) Die Königspaläste von Ninive sind in neuerer Zeit aus dem Trümmersturze wieder an das Tageslicht hervorgezogen worden, und in ihrem überaus reichen Schmucke an Skulpturen, hat sich uns ein überraschender Blick in jene vortausendjährigen Zustände geöffnet. Die Könige von Assyrien, die wir aus den Schriften des alten Testaments als stolze Eroberer, als Zuchtruthen für das seinem Gotte abtrünnig gewordene Israel kennen, erscheinen hier, von dem ganzen Pompe orientalischer Despoten umgeben, einem Pomp, zu dem die vollklingenden Tyrannennamen: Tiglath-Pilesar, Assarhaddon, Aschurakhbal u. s. w. trefflich passen. Aus den Skulpturen, welche den weitläufigen Palast Sennacheribs, in der Nähe des jetzigen Dorfes Kujundschik, schmückten, erfahren wir denn auch, dass Musik und Gesang zur Verherrlichung der Macht und Pracht der assyrischen Grosskönige beitragen mussten. Hier sieht man Sennacherib als Besieger eines durch eine umgekehrte phrygische Mütze charakterisirten Volkes auf seinem Wagen, er lässt sich die Gefangenen vorführen; Musiker stehen vor ihm und spielen auf Harfen; sie preisen den Sieger. In einem andern Zimmer ist der siegreiche Feldzug gegen ein anderes, südlicher gelegenes Land abgebildet, in der eroberten Hauptstadt werden die Palmen umgehauen, daneben sieht man einen Trupp Männer mit Trommeln [2]) und singende Frauen, welche zum Gesange den Takt mit den Händen klatschen dem Sieger bewill-

1) Jonas, III. 3 und IV. 11.

2) Sie gleichen nach Layard's Bemerkung den noch jetzt in derselben Gegend gebräuchlichen, Tabl genannten Trommeln.

kommend entgegengehen. Noch pomphafter ist die Begrüssung, mit welcher Sennacherib's Enkel, Assarhaddons Sohn, Assordanes oder Aschurakhbal empfangen wird, da er von Susiana siegreich heimkehrt. Man sieht auf dem, gleichfalls im Palaste zu Kujundschik aufgefundenen Basrelief Männer, Frauen und Kinder, welche in feierlicher Prozession dem Sieger mit Musik entgegenkommen. [1]) Voran fünf Männer, drei mit Harfen, einer mit einer Doppelflöte, einer mit einer Art Hackbrett, oder Zymbal, dessen Saiten mit einem Plectrum geschlagen werden. Zwei von den Harfnern und der Zymbalschläger tanzen, den rechten Fuss wie hüpfend gehoben. Dann folgen sechs Weiber, vier mit Harfen, eine mit einer Doppelflöte, eine mit einer kleinen cylindrischen Trommel, die sie aufrecht am Gürtel befestigt hat, und mit den Fingern beider Hände schlägt. Auch die Harfen werden mit beiden Händen gespielt, sie unterscheiden sich durchaus von den ägyptischen, sind leicht tragbar, dreieckig (ohne Vorderholz) mit einem schräg, vom Spieler aufwärts, laufenden viereckigen Schallkasten, und einem schwachen horizontal gestellten Saitenhalter. Diese Harfen sind mit 16 und mehr Saiten bespannt, Wirbel zum Stimmen sind nicht zu bemerken, wohl aber am Schallkasten eine Reihe Knöpfe oder Stifte, welche vielleicht zur Befestigung der Saiten dienten. Die Doppelflöten gleichen ganz den auf etrurischen u. a. Monumenten dargestellten. Diesen Instrumentalisten folgen sechs Sängerinnen und neun gleichfalls singende Kinder von 6—12 Jahren. Sie klatschen mit den Händen den Rhythmus, die eine Frau aber legt die Hand an den Hals, um jenen der orientalischen Singweise eigenen schrillenden, vibrirenden Ton hervorzubringen. [2]) Der heimkehrende Sieger soll durch die entgegenziehende Musik geehrt und ergötzt werden, sein Lob (man merkt es) wird gesungen, und vermuthlich in sehr orientalisch-hyperbolischen Phrasen.

Die assyrische Musik scheint sich nirgends über den Standpunkt einer Sache des blossen baren Sinnengenusses erhoben zu haben, ein Standpunkt, auf den sie im Oriente noch heutzutage insgemein beschränkt bleibt. Gewisse Züge orientalischen Lebens zeigen noch nach Jahrtausenden unverändert dieselbe Gestalt. Unerschrockene Tapferkeit, Eroberungslust und Herrschsucht, Grausamkeit gegen Gefangene im Kriege, Prachtliebe, stolzer Prunk, Lebensgenuss im Frieden, das sind die Züge, die wir aus den assyrischen Bildwerken herauslesen können. Assyrien war eine Grossmacht und seine Könige gewaltige Kriegsherrn, aber hatten sie die Waffen abgelegt, so konnten sie auch wohl, wie Sardanapal, in das träumerische Wohlbehagen eines üppigen Palast- und Serail-

1) Abbildungen sehe man in Layard's „Ninive und Babylon" und, in der bei Dyck in Leipzig erschienenen Uebersetzung von Zenker, Taf. XIII. A.

2) Die arabischen und persischen Frauen machen es noch heutzutage so.

lebens versinken. Bei solchen Gegensätzen kann Musik, wenigstens edlere Musik, nicht wohl gedeihen. Der Tumult der Schlachten und Belagerungen übertönt sie, und im Frieden soll sie für den Erdengott und seine begünstigten Untergötter nur ein gedankenloser Genuss mehr sein. Der Musiker, der Sänger erhebt sich nicht zum Range eines vom Göttlichen begeisterten Weisen, wie in Israel, in Hellas; er ist weiter nichts als einer der zahllosen Menschen, die für das sinnliche Wohlbehagen ihres Herrn und Meisters in Bewegung gesetzt werden. Die Assyrer hatten offenbar mehr Sinn und Anlage für bildende Kunst, für Architektur und Architekturformen als für Poesie und Musik, und auch diese Künste waren, wie es scheint, Sklavinnen des Grosskönigs und hatten allein zu dessen Verherrlichung zu arbeiten. Wie nun manche von den dort entstandenen Formen des Ornaments, die Voluten, Palmetten u. s. w. in die griechische, und von da in unsere Baukunst übergegangen sind, so haben manche Musikinstrumente, die wir noch heut benutzen (freilich vielfach verändert und modifizirt), dort ihren Ursprung. Jenes aus einem quadratischen, mit Saiten bezogenen Schallkasten bestehende Instrument, welches der eine Musikant zu Kujundschik spielt, ging unter verschiedenen Namen zu den Hebräern, Griechen, später zu den Arabern über, kam durch die Kreuzzüge nach Europa und wurde zu Ende des 14. Jahrhunderts zum Clavier u. s. w. umgestaltet. Von der assyrischen Lyra ist schon vorhin bei der ägyptischen Musik die Rede gewesen. Eine Art kleiner dreieckiger Harfe, ohne Vorderholz, die der Spieler wagerecht vor sich trägt und mit einem Stäbchen oder Plectrum, wie ein Hackbrett spielt, ist der assyrischen Musik eigenthümlich; dass die Harfe Kinnor oder Kinyra mit einem Plectrum gespielt zu werden pflegte, ist übrigens auch anderweitig bekannt.[1]) Eine Art trichterförmige Trompete mag, wie in Aegypten, mehr Signal- als eigentliches Musikinstrument gewesen sein. Ohne die lebendigen Darstellungen der ninivitischen Basreliefs wüssten wir kaum, dass die Assyrier überhaupt Musik trieben. Mit Assyrien ist in Götterlehre, Baukunst, Tracht und Sitte Babylon so sehr verwandt, dass man sich seine Musik durchaus auf dem Stande der assyrischen zu denken hat. Natürlich war sie in Babylon, wie in Ninive weiter nichts als eine Dienerin der üppig und behaglich dahinlebenden Asiaten. Die Musik der Stadt, „von deren Taumelkelche die Völker tranken", hat man sich auf keinen Fall anders als üppig und rauschend und von einfacher Schönheit und edler Gestaltung weit entfernt vorzustellen, der in Sinnengenüssen schwelgende Mensch will auch von der Musik weiter nichts, als dass sie durch klingelnde, pfeifende, nervenaufregende Töne ihm eine angenehme Erschütte-

1) Der Nachweis findet sich unter den Nachträgen. Diese Eigenheit ist ein charakteristischer Unterschied gegen die ägyptische Harfe.

rung verschaffe. Daher ist vor allen ein starkes Ensemble, wenn auch kein fein durchgebildetes beliebt. In der That ist es ein überaus stark besetztes Orchester, welches das Zeichen zum Anbeten des goldenen Bildes gibt, welches König Nebukadnezar in der Ebene Dura setzen lassen: „und der Herold rief mit Macht: euch Völkern, Geschlechtern und Zungen wird gesagt: Sobald ihr den Schall der Trompeten, der Pfeifen, der Zithern, der Sambuken, der Psalter, der Symphonien und allerlei Musikspiels hört, so fallet nieder und betet an das goldene Bild, welches Nebukadnezar, der König errichtet hat." 1)

Diese Stelle des Propheten Daniel ist auch darum merkwürdig, weil sie die Namen zwei eigenthümlich babylonischer Instrumente nennt, die Sambuka und die Symphonia (Sumphoneia). Die Symphonie ging dann auf die Hebräer über, denen wir einige, freilich schwankende Nachrichten darüber danken. Das hebräische Buch Schilte-Haggiborim beschreibt die Sumphoneia als einen einfachen Schlauch, durch welchen eine Pfeife gesteckt ist, ein Musikapparat, der noch jetzt bei den arabischen Kameltreibern in Gebrauch ist. Es ist bemerkenswerth, dass der Name dieses Instrumentes nicht im hebräischen, sondern im chaldäischen Texte des Daniel vorkommt; in der That konnte ein Hirtenvolk wie die Chaldäer am ehesten auf ein Musikinstrument, wie die Sackpfeife verfallen. Aus dem Orient, wo sie Verbreitung fand, kam sie unter dem Namen *chorus* 2) oder *tibia utricularis* in der römischen Kaiserzeit nach Rom, denn es war von fremdem Gute botmässig gewordener Völker kaum etwas zu unbedeutend, um nicht von den Herren der Welt in ihre Hauptstadt der Welt verpflanzt zu werden. Seneca ärgert sich über die Neapolitaner, dass ihnen ein geschickter Pythaules (ein Sackpfeifenbläser) im Theater mehr gelte als die Lehre des Philosophen in der Schule. 3) Seneca's unwürdiger Zögling Nero hatte den Einfall, auch als Utricularius glänzen zu wollen; es hat etwas Burleskes, wenn man sich den blutigen Weltbeherrscher mit dem Dudelsacke vorstellt. Glücklicherweise kam der Plan nicht zur Ausführung. 4) Das einfache chaldäische Hirteninstru-

1) Dan., III. 4. 5.

2) Der heilige Hieronymus schreibt an Dardanus: Chorus quoque pellis est simplex cum duabus cicutis aereis, et per primam inspiratur et per secundam vox emittitur. Die Beschreibung trifft, wie man sieht, genau zusammen.

3) Pudet autem me generis humani quoties scholam intravi. Praeter ipsum theatrum Neapolitanorum ut scis, transeundum est Metronactis petentibus domum. Illud quidem farctum est, et hoc ingenti studio, quis sit bonus pythaules judicatur, habet tibicen quoque, graecus et praeco concursum. At in illo loco in quo vir bonus quaeritur, in quo vir bonus discitur, paucissimi sedent (Seneca ep. 76).

4) Sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset proditurum se partae victoriae ludis, etiam hydraulam et choraulam et utricularium, ac novissimo die histrionem, saltaturumque Virgilii Turnum. (Sueton „Nero", LIV.)

ment machte in Rom überhaupt sein Glück und wurde auch zu imponirenden Masseneffecten verwendet. Vopiscus erzählt im Leben des Carinus, dass er bei einem Feste dem Volke hundert Sackpfeifer vorführte, daneben hundert Trompeter u. s. w., ein unsinniger Aufwand und Luxus zu ganz nichtigen Zwecken.[1] Das andere chaldäische Instrument, die Sambuka (chaldäisch Sabbeca), kam als Sambyke nach Griechenland, und erhielt sich, wenigstens dem Namen nach, bis in das 13. Jahrhundert auch in der christlichen Welt, denn noch in Gottfried von Strassburgs „Tristan und Isolde“ rühmt sich Tristan, dass er das „Samblut“ zu spielen verstehe.

Trotzdem sind wir über die Gestalt der Sambyke völlig im Ungewissen. Athenäus, der ihr ein eigenes Kapitel widmet, sagt, sie sei mit der Pektis und dem Lyrophönix dasselbe Instrument, und geht dann auf die auch Sambuca genannte Belagerungsmaschine über, die einem Schiffe mit Mastbaum und Schiffsleiter glich.[2] Nach Polybius hatte die musikalische Sambuka auch mit einer Schiffsleiter Aehnlichkeit, nämlich einen Hals mit Bunden. Hiernach wäre es eine Art Laute oder Guitarre gewesen. Aber Aristides Quintilianus nennt die Sambyke ein Instrument, dessen kurze Saiten (*μικρότης τῶν χορδῶν*) ihm einen scharf hellen Klang und einen gewissen weibischen Charakter geben[3], also eine Art Harfe oder Zither, vielleicht gar die flachliegende ninivitische, mit dem Plectrum geschlagene Harfe, deren höchste Töne allerdings durch sehr kurze, in der Spitze des Triangels angebrachte Saiten hervorgebracht wurden. Eine deutliche Vorstellung von diesem Instrumente und vielen ähnlichen, können wir schon deswegen nicht gewinnen, weil die alten Schriftsteller im Gebrauche der Benennungen nichts weniger als genau sind, und denselben Namen auf untereinander sehr wesentlich verschiedene Instrumente anwenden.

Die Chaldäer, die frühesten Astronomen und Rechner in der Geschichte, welche sich neben den sehr praktisch-realistischen Bestimmungen der Maasse, Gewichte, Wochentage u. s. w. auch mit Zahlenmystik und Zauberei zu schaffen machten (*nec Babylonios tenteris numeros*), fanden auch in den Tonverhältnissen besondere Beziehungen. Nach einer Stelle des Plutarch behaupteten sie, der Frühling stehe zum Herbst im Verhältniss der Quarte, zum Winter im Verhältniss der Quinte, zum Sommer im Verhältniss der Octave.[4] Erinnern wir uns, dass die Aegypter in der Stimmung ihrer Lyra auch ein Nachbild der Jahreszeiten sahen, und dass die Lyra des

1) Et centum salpistas uno crepitu concinentes et centum comptaulas, choraulas centum, etiam pythaulas centum (Vopiscus).

2) Athen. XIV.

3) Aristides, II. S. 101.

4) De anim. procr. in Timaeo XXXI: *Χαλδαῖοι δὲ λέγουσι, τὸ ἔαρ ἐν τῷ διὰ τεττάρων γίνεσθαι πρὸς τὸ μετόπωρον· ἐν δὲ τῷ διὰ πέντε πρὸς τὸν χειμῶνα· πρὸς δὲ τὸ θέρος ἐν τῷ διὰ πασῶν.*

Orpheus [1]), der seine Kenntnisse (nach den Zeugnissen der Griechen selbst) in Aegypten geholt, vier Saiten hatte, welche, wie Boethius schreibt, gerade in die Intervalle der Quarte, Quinte und Octave gestimmt waren, so dämmert auch hier die Ahnung eines Zusammenhanges gewisser Ideen und Anschauungen auf, welche sich durch die ganze alte Welt hinziehen. Wenn tief in Asien bei Ausgrabungen uralter versunkener Städte neben eigenthümlichen Kunstwerken plötzlich auch ägyptische Scarabäen mit ägyptischer Schrift und Sprache bezeichnet zu Tage kommen, zweifelt einem so handgreiflichen Beweise gegenüber schwerlich Jemand an Wechselverkehr und Wechselwirkung. Sollen aber ganz gleichartige und sehr eigenthümliche Ideen, denen wir bei weit auseinander wohnenden alten Völkern begegnen, weniger Werth, weniger Beweiseskraft haben, als ein geschnittener Stein, blos weil man sie im archäologischen Museum nicht in einen Glaskasten legen kann? Die magischen Wirkungen der Musik, ihre besonderen kosmischen und anderen mystischen Beziehungen wurden freilich nicht blos im Alterthum, sondern auch im Mittelalter geglaubt, ja, sie werden es zur Stunde noch. „In der Musik“, sagt Dr. Heinrich Bruno Schindler in seinem Buche über das magische Geistesleben „waltet das Magische im höchsten Grade, denn, wie Goethe sagt, geht von ihr eine Wirkung aus, die Alles beherrscht und vor der Niemand im Stande ist, sich Rechenschaft zu geben; diese Wirkung steht so hoch, dass kein Verstand ihr beikommen kann. In dieser Verwandtschaft der Musik mit dem magischen Pole des Seelenlebens liegt auch die Heilwirkung der Musik.“ Nicht also, dass wir die gleiche Idee überhaupt bei verschiedenen Völkern finden, kann bedeutungsvoll heissen, wohl aber, wenn wir sie in der gleichen speciellen Auffassung finden. Uebrigens mag die astronomische Tonmystik der Babylonier, welche Astrologen und Thaumaturgen ersten Ranges waren, und am Himmel ein „grosses und kleines Glück“, ein „grosses und kleines Unglück“ aus den Planeten herausfanden, jedenfalls noch viel reicher gewesen sein, als jene kleine Notiz des Plutarch uns aufbewahrt hat. Jedenfalls wussten aber die Babylonier auch die irdische Genussseite der Musik recht wohl zu schätzen, und als Jesaias dem König von Babylon seinen Sturz entgegenhalten will, so ruft er:

> Dein Stolz ist hinabgebeugt zu den Todten,
> Herabgestimmt der Siegeston deiner Harfen!

Babylon und Assyrien waren Centralpunkte der Cultur, und

---

1) Es kann uns gleichgültig sein, ob Orpheus eine historische Person, oder ein Begriff ist, wie die alten Bildner Dädalus und Smilis nur Abstraktionen zur Bezeichnung der ältesten Kunstschule sein sollen; in der Hauptsache ändert es nichts.

wie in politischer Hinsicht die Nachbarstaaten von ihnen abhängig blieben, bis sich die Zeit jener Grossreiche erfüllt hatte, so sind es auch Züge assyrisch-babylonischer Cultur, welche mehr oder minder kennbar aus der Bildung jener andern Länder hervorblicken — besonders zeigen die Trümmer von Persepolis in Anlage und Schmuck der Bauwerke, einen ganz direkten Zusammenhang mit assyrischer Kunst, der auch in der übrigen Kunstweise einen ähnlichen vermuthen lässt. So äusserst wenig wir nun auch von der Musik der Meder und Perser wissen, so können wir doch annehmen, dass sie ihre gottesdienstlichen Gesänge hatten, wie jenes sogenannte Oramen der Feueranbeter; dass die armen Bewohner des rauheren Medien eine einfältige Hirtenmusik übten (wie denn wirklich die Erfindung einer Art Hirtenflöte den Medern Seuthes und Rhonakes zugeschrieben wird)[1]), während in Persien, an den Höfen von Susa und Persepolis, wo der „grosse König" sich als den Nachfolger der Grosskönige von Niniveh und Babylon fühlte und benahm, die Musik im Wesentlichen den Charakter assyrisch-babylonischer Musik gehabt haben wird. Als Parmenio in Damask die Suite des Darius gefangen nahm, fand er darunter, nach seinem schriftlichen, an Alexander erstatteten Berichte, 329 Musikerinnen, die zugleich einen Theil des königlichen Harems bildeten[2]), gerade wie es, nach dem Berichte des Curtius Rufus, auch bei den indischen Königen Sitte war, und wie auch jetzt die Orientalen sich im Harem durch ihre Weiber mit Musik ergötzen lassen. Auch Xenophon spricht in der Geschichte des berühmten Rückzuges der Zehntausend von Musikerinnen des Perserkönigs. Im Orient ist die Musik von jeher die Kunst der Weiber und Miethlinge gewesen.

Zuweilen spielte aber doch ein ernsterer Ton mit hinein. Als einst Astyages tafelte, sang der beste der Sänger, Angares, und schloss mit den Worten: „in den Sumpf wird entsendet ein wildes Thier, wilder als der Eber im Walde. Es wird sein Revier behaupten und dann gegen Viele leichtlich kämpfen." Astyages fragte, was das für ein wildes Thier sei, und der Sänger antwortete: „Cyrus der Perser." Dieser war nämlich kurz vorher nach Persien abgereist. Astyages erschrak und befahl den Cyrus zurückzurufen.[3])

Noch in der Sassanidenzeit war die Musik berufen, die prunkvolle orientalische Hofhaltung jener kriegerischen Fürsten zu schmücken und den Glanz ihrer Feste zu erhöhen. Ein sehr merkwürdiges Basrelief zu Taki-Bostan aus der Zeit des Khosru-Parviz zeigt eine Wasserfahrt des Königs mit seinem Hofstaat, wobei

---

1) Athenäus, IV. 84.

2) Athenäus, XIII. 87. Im Originale nennt Parmenio diese Damen kurzweg παλλακίδας μουσουργούς.

3) Athenäus, XIV. 33.

Frauen auf Musikinstrumenten spielen, ferner die Darstellung einer grossen Jagd auf Hirsche, Wildschweine u. s. w., wo gar auf einer eigens errichteten Musikgalerie ein reich besetztes Orchester dazu musizirt[1]), ein Zug, der sehr auffallend an jene von Curtius überlieferte Gewohnheit bei den Jagdfesten der indischen Könige mahnt, deren wir schon Erwähnung machten. Auch der Sagen, welche die spätere persische Dichtung mit dem Namen des Khosru-Parviz in Verbindung gesetzt hat, und seiner Musiker Barbud und Nekisa haben wir schon gedacht. Das Sassanidenreich zertrümmerte endlich vor den heranstürmenden Arabern.

Unter dem Einflusse assyrisch-babylonischer und ägyptischer Cultur stand schon nach seiner geographischen Lage auch Phönikien, und die dauernde Verbindung, in welche es siegend durch die Hyksosherrschaft und später besiegt von den grossen Pharaonen der 18. Dynastie mit Aegypten kam, hat ihrerseits nach Aegypten hinübergewirkt. Die ägyptische Mythe lässt den Kasten mit dem getödteten Osiris aus dem Nil meerüber nach dem phönikischen Biblus schwimmen, lässt die suchende Isis nach Phönikien kommen und dort weilen. Nicht mythisch, sondern historisch beglaubigt ist es, dass den Phönikern in Memphis ein Stadtviertel eingeräumt war. Von Babylon wurde den Phönikern der wilde Taumelkelch gereicht, dessen Trank jenen grauenhaften Rausch des schamlosen Ascheracultus, des grausamen Molochdienstes hervorrief. Die Phöniker, die vom wilden, sinnlichen Taumel des ersteren sich abwechselnd zu Selbsverstümmelungen und schrecklichen Kinderopfern wendeten, die ein gebornes Handelsvolk, d. h. gewinnsüchtige Grosskrämer waren, konnten nicht in sich den Beruf haben, eine reine und bedeutende Kunst als nationales Eigenthum hervorzurufen. Schiffbau, Purpurfärberei, Glasmacherei u. s. w., kurz, was der Industrielle brauchen und verwerthen kann, bildeten sie trefflich und reich aus, aber dafür war ihre Architektur von der assyrisch-persischen abhängig, oder schuf schönheitslose Räume, wie die Giganteia auf Gozzo, ihre Götterbilder, ihre Pataken, waren dickköpfige Scheusale mit schlauchartig geschwollenen Leibern, und ob sie schon die Schreibekunst in ältester Zeit besassen, sie sogar erfunden haben sollen (wie wollten sie sonst ihr „Soll und Haben" notiren), so fehlt doch jede Spur einer phönikischen Dichtkunst.

Die feinen Glasgefässe, welche sie den Pharaonen als Tribut darbrachten, zeigen hässliche, abenteuerliche, fast wie Gebilde mexikanischer Phantasie aussehende Aufsätze, das von Hiram Abif, oder auch nach seinem Originale verfertigte Werk, der siebenarmige Leuchter in Jerusalem, dessen Bild der Titusbogen in Rom aufbewahrt hat, ist hässlich und geschmacklos. Wo soll ein Volk, dem es an Formensinn und an poetischem Geiste fehlt, Musik hernehmen?

---

1) Abbildungen bei Coste und Flandin, Perse ancienne, Pl. 1—14.

Was kann das für eine Musik sein, zu deren Hauptaufgaben es gehört, durch das Getöse der Pauken und Pfeifen das Geschrei der in den glühenden Armen des Moloch verbrennenden Opfer zu übertönen? Aristides nennt die Musik der Phöniker geradezu schlecht und „heillos“, eine „Kakomusia“ im moralischen Sinne nur geeignet die Sinnlichkeit aufzuregen und die Seelenkraft zu schwächen.[1]) Die Musik der Phöniker war allem Anscheine nach keine indigene Kunst, sondern theils von Aegypten, theils von Assyrien hergeholt, sie standen mit beiden Ländern in Verbindung.[2]) Die ägyptische Cultur und ägyptische Musik war die ältere, selbst wenn man die Angabe der Melkarthpriester, welche Herodot versicherten, ihr Tempel stehe seit 2300 Jahren, gelten lassen will, indem man dann erst noch in Perioden kömmt, wo man in Aegypten bereits Pyramyden gebaut, lange Inschriften den Wänden eingemeisselt, und, wie wir wissen, auf mannigfachen, ausgebildeten Musikinstrumenten musizirt hatte. Die dreieckige Harfe, welche die Phöniker Kinnor nannten, kann von der assyrischen wie von der ägyptischen gleich gestalteten herrühren. Sie wurde auch für die Phöniker ein Hauptinstrument[3]), das Geschlecht der Kinyraden bei dem Tempel der phönikischen Aschera-Aphrodite in Kypern hat von ihr den Namen. Der mythische Ahn Kinyras ist ein wunderbar schöner Harfner, Aphroditens Zögling, Liebling und Priester, in ihrem Tempel noch nach dem Tode, der ihn nach 160 Jahre langem Leben erreichte, eine Ruhestätte findend, märchenhaft reich an Besitz, König von Kipern, weichlich, salbenduftend, wie es Aphroditens Schützling ziemt, Erfinder der klagenden Gesänge um Adonis, der Adoniasmen, so trefflich als Sänger, dass er mit Apollon zu wetteifern wagt. Seine phönikische Abstammung zeigt er als Begründer der Wollenweberei und des Metallschmelzens auf Kypern.[4]) Der thasische Herakles, d. i. der Melkarth, ist wie Apollon, ein Lyraspieler und Bogenschütze, merklich verschieden vom keulenbewehrten griechischen Herakles. Wie aber jede höchste, entzückendste Erregung des sinnlichen Lebens endlich auf den geheimnissvollen Punkt kömmt, wo sie in Schmerz umschlägt; so ist es für diese Tempelmusik bezeichnend, dass sie einen Charakter schmerzlicher Klage gehabt haben muss, denn die Griechen, welche nach dem phönikischen Kinnor ihre Harfe *κινύρα* nannten, bildeten darnach das Zeitwort *κινύρομαι*, welches die Bedeutung des Jammerns, des schmerz-

1) Aristid. II. S. 72.

2) Gleich im allerersten Kapitel des Herodot heisst es, dass die Phöniker ägyptische und assyrische Waaren (φορτία Αἰγύπτιά τε καὶ Ἀσσύρια) verhandelten.

3) Julius Pollux nennt IV. 9, bei Aufzählung der Saiteninstrumente auch eines „Phönix“ und ein anderes „Lyrophönikion“, ohne sie näher zu schildern. Die Namen deuten auf phönikischen Ursprung.

4) Vergl. Preller, griech. Mythologie, II. Bd S. 225.

lichen Klagens ausdrückt.[1]) Nach dem Zeugniss Sopaters war auch die Nabla eine phönikische Erfindung, er nennt sie „sidonisch" (Σιδώνιον νάβλα)[2]), ebenso, nach Juba, die Dreieckharfe (τρίγωνον). War die Harfe das Tempelinstrument der Göttin entfesselter Sinnenlust (welche dann bei den Alles veredelnden Griechen als die „goldene Aphrodite" eine ganz andere Gestalt wurde), so ist es natürlich, dass sie auch den luxuriösen Festen und Gelagen u. s. w. nicht fehlte, denen die Phöniker als reiche Kaufleute gewiss nicht abgeneigt waren. Wenigstens drohet Ezechiel im Namen des Herrn der Stadt Tyrus: „ich will ein Ende machen der Menge deiner Gesänge, und der Klang deiner Harfen soll nicht mehr gehört werden." Da an den Ascheratempeln Hierodulen, Kedeschen, d. i. Tempeldienerinnen in grosser Zahl der Göttin dienten, wie es ihr angenehm war, so war die Harfe von dorther das Instrument der Buhldirnen, noch in Griechenland wurde das Trigonon (die Harfe) vorzüglich von den asiatischen Hetairen gespielt.[3]) „Nimm Deine Harfe, zieh' durch die Stadt, vergessene Buhlerin", ruft Jesaias Tyrus zu, „rühre die Saiten, singe Deine Lieder, dass man Dein gedenke!"[4]) Noch zur römischen Kaiserzeit standen die phönikischen und syrischen Musikantinnen, die Flötenbläserinnen, die *Ambubajarum collegia* (welche den Verlust des liederlichen Tigellius so sehr beklagen)[5]), wegen ihres Lebenswandels in sehr üblem Rufe. Juvenal beklagt sich, „dass der syrische Orontes in die Tiber fliessend, Pfeifen und Panken und schiefe Saiten (der Harfe) mitgebracht, und verweist alle „welche Barbarendirnen in bunten Mützen lieben", an die Mädchen die sich am Circus feilhalten.[6]) Neben solchen Chören trieben sich jene Halbmänner umher, jene Gallen, die als Diener der Astarte bei dem Schalle der Pfeifen, Cymbeln, Pauken und Klappern die Strassen durchzogen, sich mit Schwertern schnitten und mit Geisseln blutig schlugen.[7]) Wenn im Frühjahre in dem syrischen Hierapolis das grosse Feuerfest der Astarte gefeiert wurde, dann half der Klang einer lärmenden Musik von Doppelpfeifen,

---

1) Die Araber nennen die Harfe Kinnin und eine Guitarre „Kinnarè" (de la Borde essai, Bd. I. S. 197), worin das gleiche Stammwort zu erkennen ist.

2) Zitirt bei Athenäus, IV. 77.

3) S. Hermann Weiss, Kostümkunde, S. 901.

4) Jesaja, XXIII.

5) Horaz, Sat. II. Ambubajarum collegia —— hoc genus omne. Hier heisst „genus" so viel als „Zeug" oder „Gelichter".

6) Jam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes
Et linguam et mores et cum tibicine chordas
Obliquas nec non gentilia tympana secum
Vexit, et ad Circum jussas prostare puellas,
Ite, quibus grata est picta lupa barbara mitra.
Iuv. Sat. III. v. 62.

7) Movers, Relig. d. Phön. I. S. 681.

Cymbeln und Pauken die fanatische Raserei auf ihren Gipfel treiben, dass sich die Jünglinge mit dem Schwerte verstümmelten.[1]) Bei diesem Volke, dessen Götterdienst wahnsinnig aufgeregte Sinnlichkeit war, sank die Musik von der Himmelstochter selbst auch zur wahnsinnig aufgeregten Buhldirne herab, bei keinem andern Volke, zu keiner andern Zeit ist ihr gleiche Schmach widerfahren. Darum war betäubender Lärm, ihr wesentlicher Charakter. Selbst die Flöte wurde von den Syrern wild und kräftig geblasen. [2]) Strabo erzählt, dass Marc Anton phönikische Weiber mitbrachte, welche um den Altar liefen und Zimbeln schlugen. [3]) Auch Lucius Verus führte, nach der Erzählung des Capitolinus syrische Musikanten mit ihren Saiteninstrumenten und Flöten nach Rom. Spezifisch syrisch war jene Flötenmusik, womit man Adonis den getödteten, gesuchten und wiederauflebenden feierte und die in Syrien Abobas, in Kypern Gingras hiess, daher letzteres Wort auch zu einem Beinamen des Adonis selbst wurde. [4]) Diesen Gingrasflöten waren nach Pollux auch die karischen Pfeifen sehr ähnlich [5]); und Athenäus bestätigt, dass sie von den Karern bei Klaggesängen (θρήνοις) gebraucht wurden. [6]) Ihr Ton war scharf und kläglich (ὀξὺ καὶ γοερόν). Die Athener liebten die Gingrasflöten bei Mahlzeiten zu hören. [7]) Ausserdem gab es in Phrygien eine kurze, dicke Flötengattung, genannt „Skytalia“ und „Elymasflöten“, deren Sophokles in seiner Niobe erwähnte. [8]) Wie sich dem Babylonisch-Phönikischen verwandte Götterdienste durch ganz Kleinasien hinzogen, so wurde der schwärmende Naturcult der phrygischen Kybele, der Kappodokischen Ma u. s. w. mit ähnlicher orgiastisch lärmender Musik begleitet. Wir danken den römischen Dichtern einige sehr lebendige Beschreibungen. So bei Ovid:

> Protinus inflexo Berecynthia tibia cornu
> Flabit et Idaeae festa parentis erunt
> Ibunt semimares et inania tympana tundent
> Aëraque tinnitus aere repulso dabunt. [9])

Und bei Catullus:

> Plangebant alii proceres tympana palmis
> Aut tereti tenues tinnitus aere ciebant
> Multi raucisonis efflabant cornua bombis
> Barbarumque horribili stridebat tibia cantu.

---

1) Lucian. de Dea Syria.
2) Θρασύ τι καὶ εὔτολμον ἐμπνεῖν δοκέουσι. Pollux. IV. 11.
3) Strabo, X.
4) Jul. Pollux, IV.
5) Πρόςφορος δὲ μουσῃ κάρικῃ, IV. 10.
6) Athen., IV. 76.
7) Athen. (IV. 76), nach einer Stelle des Amphis. Auch Menander erwähnte ihrer (Menander in Carina).
8) Athen, IV. 77.
9) Fast., IV. v 181.

Denn bekanntlich war der heilige Stein von Pessinus, das Sinnbild der „grossen Mutter“, im Jahre 204 v. Chr. auf Anordnung der sibyllinischen Bücher und mit ihm jener wilde Cultus nach Rom übertragen worden. Auch die griechischen Dichter besingen das schwärmende Fest der grossen Naturgöttin. „Zu deinem Feste“, sang Pindar, „sind die grossen Reifen der Cymbeln da und die lodernde Fackel von gelbem Fichtenholz“, auch Aeschylos schildert den Lärm der Flöte, den schmetternden Klang der ehernen Becken die Nachahmung des Stiergebrülls, den Wiederhall der Trommel, der aus tiefer Kluft gleich unterirdischem Donner ertönet.[1]) Und Euripides lässt den Chor der Bacchen ausrufen:

> Die Trommeln ergreift! der Phryger und Mutter Rheas
> Erfindung — — — denn Korybanten
> — — — Ersannen den hautbespannten Reifen und legten
> Mit phrygischer Flöten lieblich schallendem Ton
> In Rheas Hand den Donner zum Festsang.[2])

Derlei Musik hat man sich mehr als das Durcheinanderlärmen starktönender Instrumente, mehr als Getöse, als ein wildes Charivari, denn als wirkliche Musik vorzustellen, und wenn vielleicht auch die Flöten sämmtlich in irgend eine bekannte, orgiastische Weise, welche der eine Flötist begann, einstimmten, so bliesen doch die Hörner, dröhnten Trommeln und Zimbeln willkürlich darein. Aber der Ausdruck tiefen Schmerzes, der in diesen orientalischen Naturculten zwischen all' den tobenden Ausbrüchen einer wilden Begeisterung laut wird, fehlt auch bei den Phrygiern nicht. Insbesondere hatten sie einen ergreifenden Klagegesang, den Lityerses, welchen sie beim Schneiden des Korns sangen. Er soll zuerst gesungen worden sein, um Midas über den Tod seines Sohnes Lityerses zu trösten. Auch Hipponax gedenkt eines besonderen phrygischen Nomos, der auch wohl klagevoll gewesen ist, denn es werden sogar die phrygischen Flöten als „Klageflöten“ (αὐλοὶ θρηνητικοί) bezeichnet.

Die Griechen fanden in den phrygischen Weisen, wie in den aus Phrygien stammenden Flöten, die Macht, Lust wie Schmerz bis zum orgiastischen Taumel aufzuregen.[3]) Der Ton phrygischer Flöten war sehr klagevoll.[4]) Nicht ferne von den Quellen des Mäander bei der phrygischen Stadt Kelänä lag der „Flötenbrunn“ Aulokrene, ein See, aus dessen häufig wachsendem Schilfrohr[5]) die Flöten

---

1) Beide Stellen citirt von Strabo.

2) v. 55 und 120.

3) Aristot. Polit., VIII.: ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν, ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά.

4) Aristid. II. S. 101.

5) Derlei zufällig wachsendes Naturprodukt gab auch anderwärts Anlass

und Flötenmundstücke verfertigt wurden. Der angebliche Erfinder der Flöte und Flötenbläser Marsyas, der Gefährte Kybeles hatte eben dort in seiner Heimat Kelänä einen Localcult. [1]) Er soll es zuerst verstanden haben, alle Töne der Panspfeife auf einem einzigen Flötenrohre hervorzubringen. [2]) In dem bekannten Mythus, dass er es wagt, mit seiner Flöte den kitharspielenden Apollon zum Wettstreite herauszufordern, überwunden aber die schrecklichste Strafe erleiden muss, findet Bippart sinnig eine Erinnerung an den, wohl schon in uralter Zeit geschehenen Zusammenstoss, der ihrer Natur und der dabei angewandten Musik nach einander widerstreitenden Götterdienste des griechischen Apolloncultes und des phrygischen Kybelecultes. [3]) Ein zweiter Mythus mit nicht schrecklichem, sondern komischem Ausgang, der den Vorzug der griechischen Kithara und ihren Sieg über die phrygische Hirtenmusik der Flöten feiert, ist die Erzählung, wie der Phrygier Midas, welcher Pan's Hirtenpfeife der Kithara Apollon's vorzog, von diesem zur Strafe Eselsohren erhielt, die er vergebens durch die hohe Phrygermütze zu verstecken suchte. Denn sein schwatzhafter Barbier murmelte das Geheimniss, das bei sich zu behalten über seine Kräfte ging, in eine Erdgrube, wo alsbald Schilf wuchs und beim Durchstreichen des Windes deutlich rauschte: „Midas hat Eselsohren!“ [4]) Orpheus, dem wir schon

---

zur Ausbildung ähnlicher Kunst, so in Böotien das Schilfrohr am See Kopais. Pindar. Pyth. XII. Insgemein waren aber die phrygischen Flöten von Bux und hiessen ἔλυμος (Poll. IV. 10.

1) Apollod. I. 4. 2. Suidas, Diod. Sic. III. 58. Doch wird die Erfindung auch dem Hyagnis zugeschrieben, nach der Parischen Marmorchronik *Ὕαγνις ὁ φρὺξ αὐλοὺς πρῶτος εὗρεν ἐν κελαιναῖς, πόλει τῆς Φρυγίας, καὶ τὴν ἁρμονίαν τὴν καλουμένην Φρυγιστὶ πρῶτος ηὔλησε.* Er soll in der 10. Epoche gelebt haben und ein Zeitgenosse des Athenischen Königs Erichthonius (1506 v. Chr.) gewesen sein. Suidas versetzt den Marsyas in die Zeit der Richter in Israel (*τον Ἰουδαίων κριτῶν*). Plutarch sagt (de mus.): *Ὕαγνιν πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τόυτου ὑιὸν Μαρσύαν, εἶτ᾽ Ὄλυμπον.* Also eine förmliche Genealogie von Flötenbläsern, erst Hyagnis, dann Marsyas, dann Olympos. Wenn Plutarch hier und wenn Apulejus (Florida) und Suidas dem Marsyas zu einem Sohne des Hyagnis machen, so ist er nach Hygin (Fab. 165) ein Sohn des Oeagros, nach Apollodor ein Sohn des Olympos. Nach Strabo (X. 3) haben Seilenos, Marsyas und Olympos zusammen (*συνάγοντες εἰς ἕν*) die Flöte erdacht oder doch eingeführt. In Aegypten waren aber die Flöten schon damals seit undenklichen Zeiten in allgemeinem Gebrauche. Dass der jüngere, historische Olympos mit dem älteren mythischen oft verwechselt oder zu einer und derselben Person gemacht wurde, ist sehr begreiflich. Doch unterscheidet Plutarch a. a. O. den älteren Olympos (*Ὄλυμπος πρῶτος*). Eben so Suidas den jüngern Olympos als der Zeit des Königs Midas, Sohn des Gordius angehörig: *Ὄλυμπος φρυξ νεώτερος, ἄυλητὴς γεγονὼς, ἐπι Μίδου τοῦ Γορδίου.*

2) Diodor, III. 58: *καὶ τῆς μεν συνίσεως τεκμηριον λαμβανουσι τὸ μιμήσασθαι τοὺς φθόγγους τῆς πολυκαλαμοὺ συρύγγος, καὶ μετενεγκεῖν ἐπι τευςα ὐλοὺς τὴν ὅλην ἄρμυνίαν.* Die vielröhrige Syrinx soll Kybele selbst erfunden haben.

3) Bippart: Philoxeni, Timothei, Telestis, dithyrambographorum reliquiae. S. 85.

4) Ovid. Metam. 11.

in Aegypten als einer mythischen Mittelsperson zur Vermittelung ägyptischer und griechischer Musik begegneten, tritt auch in dem zweiten Lande, aus dem die Griechen Anregung und Kunstübung für die Musik herüberholten, in Phrygien, auf. Er ist ein Gefährte, nach andern sogar Lehrer jenes Midas. [1]) Trotz aller Siege Apollon's über Pan und Marsyas kommt die phrygische Flötenmusik mit ihren eigenthümlichen Melodien schon im 7. Jahrhunderte v. Chr. nach Griechenland. Olympos, der von Marsyas selbst das Flötenspiel gelernt haben sollte, wurde zum mythischen Ahn eines zweiten, historischen aus Phrygien stammenden Olympos, dessen Andenken die Griechen als des Begründers ihrer Flötenmusik (νόμοι αὐλητικοί) in Ehren hielten, und ihm mehrere andere wichtige musikalische Erfindungen zuschrieben, nämlich das enarmonische Klanggeschlecht und den hemiolischen Rhythmus. [2]) Die krumme phrygische Flöte galt für eine Erfindung des Midas [3]), auch die Doppelflöte wird „berekynthisch“, d. i. phrygisch genannt [4]) und die dreieckige Harfe, Trigonon, galt den Griechen für phrygisch. [5]) Wir haben letztere zwei Instrumente schon in Assyrien gefunden und wissen also, woher sie den Phrygern selbst zukamen.

Den Phrygiern in vieler Beziehung verwandt waren die Lyder, auch ihre Landesgöttin war die grosse Bergmutter Kybele und deren Begleiter Manes und Attys wurden in Phrygien und Lydien gleich verehrt. Da der Kybelencult, wo er immer auftrat, jene lärmende Musik zu den wesentlichsten Bestandtstücken seines Rituals zählte, so war sie ohne Zweifel auch den Lydern eigen, zumal jene grellen Contraste ausschweifender Ueppigkeit [6]) und bis zur Verstümmelung gesteigerter Askese auch in Lydien herrschen, und das häufige Vorkommen von Eunuchen erkennen lässt, dass diese naturwidrige Barbarei dort etwas Landesübliches, Gewöhnliches war. [7]) Die Lyder vereinigten die anscheinend unvereinbaren Eigenschaften üppiger, weichlicher Schwelgerei und kriegerischer Tapferkeit, so dass sie unter König Krösos eine Grossmacht wurden, die freilich vor dem jungen Helden Kyros bald zusammenbrach. [8]) Dieser Doppel-

---

1) Ovid., a. a. O., singt: cui Thracius Orpheus orgia tradiderat.

2) Insofern er das kretische und bakchische Metrum zuerst verband. Plut. de mus. c. 10. 29.

3) Plin. hist. nat. VII. 56 obliquam tibiam Midas in Phrygia. Und bei Tibull (Eleg. 2) Obstrepit et Phrygio tibia curva sono.

4) Bei Nonnus (Dyonisiaca) καὶ δίδυμοι Βερέκυντες ὁμόζυγες ἔκλαγον αὐλοί.

5) Sophokles (in seinen Mysern, citirt bei Athenäus) sagt: Φρὺξ τρίγωνος.

6) Herodot, I. 93. 94.

7) Ebend., III. 48; VIII. 105.

8) Herodot, I. 79, gibt der Tapferkeit der Lyder ein glänzendes Zeugniss: es war damals kein mannhafteres (ἀνδρηϊώτερον) und kräftigeres Volk in Asien als die Lyder.

charakter sprach sich in der lydischen Tonart aus, die weich und einschmeichelnd und dabei doch edel genug war, um von Aristoteles als zur Knabenerziehung geeignet gebilligt zu werden. 1) Die Saiteninstrumente, die dreisaitige Lyra, die zwanzigsaitige Magadis, die Pektis, wurden von den Griechen als Erfindung der Lyder angesehen, von wo Lyra und Magadis zuerst in das nahe Lesbos eingeführt wurden. 2) Die Pektis aber, welche Terpander bei den Mahlzeiten der Lyder gehört, veranlasste ihn, die alte vierseitige Lyra der Griechen mit drei Saiten zu bereichern. Wir wissen, dass die Lyder diese Instrumente ihrerseits den älteren Assyriern dankten. Die nahen Beziehungen in welche Griechenland schon in älterer Zeit zu dem lydischen Reiche trat, machen es ganz erklärlich, dass sich die lydische Musik in Griechenland vollständig einbürgerte, sie kam wie die gleichfalls ihrem allerersten Anfange nach assyrische, den Hellenen durch die Kleinasiaten vermittelte jonische Baukunst in die Hände dieses Künstlervolkes, um dort muthmasslich gleich jener Baukunst, zu etwas Höherem und Anderem zu werden, als in ihrer Heimat, so wie auch vom protodorisch-ägyptischen zum dorisch-griechischen Style ein gewaltiger Fortschritt ist. Die ursprünglichen Tonarten der Griechen waren, neben ihrer einheimischen dorischen, die lydische und die phrygische. Die lydische erhielt das Indigenat so vollständig, dass sie gar nicht mehr als fremd angesehen wurde, und man sich im Schreiben durchgängig der für sie bestimmten Tonzeichen bediente, wogegen der phrygischen ein kleiner Makel ihrer barbarischen Abkunft anhängend blieb. 3)

Die asiatische Flötenmusik war auch den Lydern eigen; Herodot erzählt, dass Alyattes, als er Milet bekriegte, sein Heer zur Verwüstung der reifen Feldfrüchte und der Bäume. die er durch eilf Jahre fortsetzte, um die Milesier durch Hunger zu bezwingen, beim Klange der Syringen, männlicher und weiblicher Flöten (αὐλου γυναικηΐου τε καὶ ανδρηΐου) und der Pektiden ins Feld rücken liess. 4) Die von Herodot angewendete Eintheilung der Flöten scheint sich auf deren Grösse, ähnlich den griechischen Knaben-,

---

1) Aristot. Polit. VIII. 7.

2) Plutarch de mus. 6. Stephan. Byzant. Ἀσιας. In einem erhaltenen Fragmente des Anakreon singt der Dichter (bei Athenäus):

Ψάλλω εἴκοσι Λυδιὴν
Χορδαῖσιν μαγάδιν ἔχων

und Sophokles (ebend.) sagt:

Πολὺς δὲ φρὺξ τρίγωνος ἀντίσπαστα τε
Λυδῆς ἐφύμνει πηκτίδος συγχορδία.

Auch der Tragödiendichter Diogenes lässt in seinem Trauerspiele „Semele“ die Lyder- und Baktrerweiber mit Pektis und Trigonon in den Wald ziehen, um Artemis zu preisen und die Magadis ertönen.

3) Aristot. Polit. V. 8. 13.

4) Herodot, I. 17.

Jungfern- und Männerflöten, zu beziehen. Die Pektis war, wie aus jenem Fragment des Sophokles bekannt ist, ein den Lydern eigenthümliches Saiteninstrument; aber auch eine lydische zusammengesetzte Rohrflöte hiess so, welche hier vermuthlich gemeint ist. Flöten und Syringen sind für diese kleinasiatischen, in ihren Sitten unter einander verwandten Völkerschaften so sehr charakteristisch, dass Homer die Trojaner Nachts bei ihren Lagerfeuern auf solchen Instrumenten musiziren lässt. [1]) Auch die Karer bedienten sich der Flöten bei dem Trauerfeste ihrer Adonien. [2]) Die Gewohnheit, die Adonisklage durch Flötenklänge zu begleiten, ist wohl die Veranlassung geworden, dass auch bei den Hebräern und den Griechen die Flöte als das Instrument der Trauer, der Elegie, der Nänien galt. Wenn in Aegypten die Instrumentalmusik mehr auf die Opferfeier im Innern des Tempels, der Kapelle der Leichenfeier oder das Innere des Wohnhauses bei Fest und Schmaus beschränkt war, so diente sie in Asien durchweg mehr bei öffentlichen Aufzügen u. dgl., insbesondere ist das Einholen einer geehrten Person, eines siegreich heimkehrenden Helden, oder eines Heiligthumes mit rauschender Instrumentalmusik, wie wir aus jenen Reliefs von Kujundschik und aus den Schriften des alten Bundes wissen, eine weitverbreitete Sitte, im Gegensatze gegen Aegypten, wo die Scene, wie der von einem glücklich beendeten Feldzuge heimkehrende Pharao von Deputationen begrüsst wird, sich oft (z. B. auf dem rechten Pylonflügel zu Lucqsor) dargestellt findet, ohne dass je dabei Musik vorkömmt, und bei dem Uebertragen der Barke des Sonnengottes wenigstens keine Instrumentalisten vorangehen. Dagegen macht Laban dem Jacob über seine heimliche Entfernung Vorwürfe: „warum bist Du heimlich entflohen, und hast es mir nicht angezeigt, dass ich dich in Freuden geleitet hätte mit Liedern und Pauken und Harfen?“ [3]) Jephta's Tochter begrüsst ihren siegreichen Vater bei seiner Heimkehr nach Maspha, ihm entgegenkommend „mit Pauken und Reigen [4])“; dem neugesalbten König Saul kömmt ein Trupp musizirender Propheten entgegen [5]) als David „wiederkehrt von der Philister Schlacht“, begrüssen ihn Weiber mit Gesang und Reigen und singen zum Verdrusse König Sauls „Saul hat tausend geschlagen, David aber zehntausend“ [6]) vor der Bundeslade tanzt David „mit Jubel und Posaunenschall.“ [7])

---

1) Il. X. v. 13 *αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν.*
2) Movers, das phön. Alterthum, II. S 20 Anm. 49. S. 227.
3) Gen., XXXI. 27.
4) Richter, XI. 34.
5) I. Sam. X. 10. Die Propheten spielen „Psalter und Pauken, Flöten und Cythern“, gerade die Instrumente, welche auf dem Basrelief von Kujundschik abgebildet sind.
6) I. Sam. XVIII.
7) II. Sam. VI. 14.

Uebrigens scheinen die Musiker, wenigstens bei den ausser-israelitischen Völkern, keineswegs geachtet gewesen zu sein: Layard meint, dass jene in Kujundschik abgebildeten Musikanten „vermuthlich zu den Volksvirtuosen gehörten, die noch heute bei Hochzeiten und anderen Freudenfesten in der Türkei und in Aegypten auftreten.“ [1]) Dies ist wohl auch der Grund, warum Michal an dem Tanze ihres Gemahles David vor der Bundeslade Anstoss nahm, es schien ihr eines Königs unwürdig, sich unter die „losen Leute“ zu mischen. [2]) Aber in Israel war es anders, bei den Hebräern, dem theologischen, oder wenn man will, theosophischen Volke, nahm auch die Musik einen durchaus theosophischen Charakter an.

Unter den semitischen Völkern sind ohne Zweifel die Hebräer das begabteste und ausgezeichnetste an körperlicher Schönheit [3]) wie an geistigen Anlagen. Zur bildenden Kunst, wie zur Architektur hatten sie freilich kein Talent: Salomo musste zu seinem Tempelbau einen fremden Meister, Hiram Abif, herbeiholen. Desto grösser ist der poetische Sinn und Schwung. Die hebräische Poesie hat uns Schätze hinterlassen, deren dichterischer Werth den Gesängen der griechischen Dichter in keiner Weise nachsteht, ja welche die griechische Dichtung an Schwung der religiösen Begeisterung, an Tiefe der Anschauung, an Hoheit und Erhabenheit weit übertreffen, wogegen sie ihr an tagheller Klarheit und plastischer Abrundung eben so sehr nachstehen. Die griechische Literatur hat nichts was z. B. dem Hiob zur Seite gestellt werden könnte, dagegen konnte Israel keinen Sophokles hervorbringen. [4]) Mit der Poesie steht aber

1) Layard, a. a. O. S. 348.

2) Forkel meint, unter den „losen Leuten“ seien die Leviten verstanden, und folglich seien diese in Verachtung gewesen. Die Schriften des alten Testamentes lassen diese Ansicht als völlig irrig erscheinen.

3) Diese „orientalische Schönheit“ ist von der griechischen Schönheit freilich sehr verschieden, aber wirklich nicht geringer. Noch jetzt findet man unter den Israeliten, besonders unter den polnischen Juden, Männer und Frauen von ausserordentlich schöner Bildung, besonders aber wahrhaft ehrwürdige, echt patriarchalische Greisengestalten. Schachergeist, Schmutz, Elend verzerren die an sich schöne Nationalbildung leider nur zu oft zu einer schmählichen Carikatur. Auf das Geistreichste ist der israelitische ideale und der carikirte Typus in den beiden Köpfen von Tizian's Christo della moneta (in Dresden) nebeneinandergestellt. Dass wir an das alte Israel, dem wir ebenso viel und noch unendlich mehr danken als dem alten Hellas nicht mit gleicher Sympathie denken, hat seinen Grund wohl darin, dass uns manche sehr herbe, allen Semiten und also auch den Hebräern eigene Züge (z. B. der bittere Feindeshass, die Grausamkeit gegen Gefangene u. s. w.) abstossen, gewiss aber auch darin, dass sich uns unwillkürlich Vorstellungen einmengen, die wir von den Schacherjuden und dem baronisirten Bankierthume abstrahirt haben, die aber glücklicherweise auf die Zeitgenossen David's und Salomo's nicht passen.

4) Die hebräischen Spruchdichter übertreffen die griechischen Gnomiker, welche oft eine ziemlich oberflächliche Lebensweisheit predigen. Interessant ist es, den Ton der Psalmen, z. B. mit dem Tone der Hymnen Homer's oder Pindar's zu vergleichen.

in jenen Zeiten die Musik stets in genauer, um nicht zu sagen untrennbarer Verbindung. Gleich der Poesie ist die Musik bei den Hebräern Anfangs zu gar nichts Anderem da, als um von Gott und göttlichen Dingen zu handeln. Als Pharao's Heer im Schilfmeere untergeht, nimmt Moses Schwester Mirjam eine Handpauke, nach ägyptischem Brauche, und sie stimmen nun jenen unsterblichen Siegesgesang an: „Lasset uns singen dem Herrn: denn glorreich ward er verherrlicht, Ross und Reiter hat er in's Meer gestürzt." [1]) So singen Deborah und Barak, der Sohn Abinoams, nach dem Falle Sissera's den Triumphgesang: „Ihr aus Israel, die ihr willig in die Gefahr ginget, lobet den Herrn! Höret, ihr Könige, neiget euer Ohr, ihr Fürsten, ich will singen dem Herrn, will spielen dem Herrn, dem Gotte Israels u. s. w." [2]) Herder (der die früher bloss theologisch und exegetisch behandelten Bücher des alten Testaments zuerst auch in ihrer unvergleichlichen poetischen Schönheit würdigt) findet in dem Liede Deborah's: „Vers 1—11 im Eingang, vermuthlich durch öfteren Zuruf des Volkes unterbrochen, V. 12—27 das Gemälde der Schlacht, die Hernennung der Männer mit Lob und Tadel, hin und wieder ganz mimisch; endlich V. 28—30 den Spott auf den Triumph des Sissera ebenfalls nachahmend, bis der letzte Vers, wahrscheinlich als Hauptchor, alles schliesst." Also Vereinigung von Poesie, Gesang, Mimik, ganz in der urthümlichen Weise, aber hoch durchgeistigt und veredelt.

Jene Prophetenschaar, die „vom Hügel Gottes herab" Saul auf verschiedenen Instrumenten musizirend entgegenkömmt, lässt erkennen, dass selbst in den noch sehr einfach patriarchalischen Zeiten der Anfänge des Königthumes in Israel in den Prophetenschulen Musik geübt wurde. Das Prophetenthum im engeren Sinne, d. i. die Gabe, in die Zukunft zu schauen und im Namen des Höchsten zürnende, mahnende oder tröstende Worte zum Volke und dessen Königen zu sprechen, konnte natürlich nicht Gegenstand eines Schulunterrichtes sein, wohl aber die Formen, das Gefäss, in welches jener höhere Inhalt, als Gabe von oben aufgenommen werden sollte, d. h. die gebräuchlichen Formen der Poesie und Musik. Die Dichtgabe galt vielen alten Völkern für etwas Göttliches. Jener Aegypter Ata wird Prophet genannt, die Pythia sprach in Versen, der israelitische Prophet sang Lieder, oft sehr künstlich alphabetisirte, wie z. B. Jeremias. Den Hebräern konnte Prophet (*vates*) und Dichter (*vates*) um so leichter in eine Person verschmelzen, als ihre ganze Poesie ohnehin keinen andern Inhalt hatte, als einen heiligen. Mit der Prophetengabe stand die Musik in enger Verbindung. Um vor

1) II. Mos. XV.
2) Richt. V.
3) II. Kön. III. 15. 16.

Josaphat, dem König prophezeien zu können, muss sich Elisa durch Musik anregen lassen: „Nun aber führet mir einen Harfenspieler her! Und als der Harfenspieler spielte, kam auf ihn (Elisa) die Hand des Herrn.“ 1). David „sondert ab zum Dienste der Söhne Assaphs und Hemans und Idithuns, die da weissagten auf Cithern und Harfen und Zymbeln.“ 2) Prophetenschulen gab es zu Jerusalem, Bethel, Jericho, Gilgal und Najoth in Rama. Sie verloren sich aber schon unter Davids Regierung.

Als der eigentliche Begründer der althebräischen National- und Tempelmusik ist David anzusehen, unter welchem Israel, das sich früher kaum seiner Feinde zu erwehren vermochte, plötzlich politische Bedeutung und Einfluss bekam, und dessen Hofhaltung mit ihrer orientalischen Pracht und der glänzenden Gestalt des Königs selbst einen bedeutenden Contrast gegen die noch sehr alterthümlich einfache Königswirthschaft seines Vorgängers Saul zu Gilgal bildet. David war, wie wir in unserer Sprache sagen würden, ein sehr bedeutendes Dichtertalent, und nach altorientalischer Weise sprach sich dieses Talent in der Doppelrichtung der Poesie und Musik aus. Der junge Hirt wird mit seinem Saitenspiele, seinem Gesange an Sauls Hof berufen, um die schwermüthige Verbitterung im Gemüthe des Königs zu verscheuchen: „da sprachen die Knechte Saul's zu ihm: siehe, es plaget Dich ein böser Geist von Gott! Es gebiete unser Herr, und Deine Knechte, so vor Dir sind, werden einen Mann suchen, kundig des Harfenspieles, dass er spiele mit seiner Hand und Dir's leichter werde, wenn der böse Geist vom Herrn Dich ergriffen hat. — — — Und so oft nun der böse Geist vom Herrn über Saul fiel, nahm David die Harfe und schlug darauf mit seiner Hand, und Saul ward erquicket, dass es ihm leichter ward, denn der böse Geist wich von ihm.“ 3) Es ist sehr eigen und merkwürdig, wie die Wunderwirkungen der Musik, von denen Sagen und Mythen der meisten alten Völker zu melden wissen, bei den Hebräern einen theosophischen Charakter annehmen. Die Musik des Quei, des Maheda, des Orpheus bezwingt wilde Thiere, aber die Musik Davids bezwingt Dämonen, vor Amphions Leyer bauen sich Thebens Mauern auf, Arions Gesang lockt den rettenden

---

1) Diese mystischen Wirkungen der Musik kommen auch wohl noch in anderer Art vor, z. B. wenn der böse Geist, von dem Saul gequält wird, vor David's Harfenspiele weicht. P. de Bretagne, der Verfasser des 1718 in München gedruckten Büchleins „de excellentia musicae antiquae Hebraeorum“ zählt zu den besondern Wirkungen althebräischer Musik auch den Einsturz der Mauern von Jericho — „at ex omni parte miraculosa fuit destructio murorum Jerichuntis.“ Warum nicht? Wird doch von den Schriftstellern jener Pedantenzeit das Entgegengesetzte, der Aufbau der Mauern (von Theben) durch Amphions Laute unter den wunderbaren Wirkungen griechischer Musik aufgezählt.

2) I. Chron. XXV. 1.

3) I. Sam. XVI. 15. 16. 23.

Delphin herbei; aber die Musik des hebräischen Harfners bewirkt, dass sich göttlicher Wahrsagegeist auf Elisa herabsenkt. — Der ungeheure Unterschied zwischen dem Volke, durch das alle Völker gesegnet werden sollten, mit ihrer erhabenen Gotteslehre und ihren in den Taumel orgiastischer Naturculte versunkenen Nachbarvölkern tritt auch hier hervor. Während die Musik bei den Phönikern, Phrygern nur als pathologisch wirkendes Reiz- und Aufregungsmittel verwendet wird, die blos physiologische Wirkung des Tones, ja der dynamischen Tonstärke in Betracht kömmt, und die Musik nur insofern Macht über die Gemüther äussert, als sie selbst ein Bestandtheil jenes grossen Naturlebens ist, in dessen gewaltigen Strömungen jene Völker unwiderstehlich fortgerissen und versenkt wurden, wird die Musik bei den Hebräern zur *musica sacra*, zur Verbindungsbrücke zwischen der Menschheit und der über der Natur stehenden Geisterwelt, sie wird Trägerin des Gebetes und bringt als gnadenvolles Gegengeschenk vom Gotte Abrahams, Isaaks und Israels prophetische Erleuchtung, Segen des Landes und seiner Früchte, wunderbaren Sieg über die Feinde. Bei dieser ausschliessenden Richtung hebräischer Musik kömmt es gar nicht in Betracht, ob sie den Standpunkt einer Kunst, einer Darstellung des Schönen durch Töne, eingenommen, wie später bei den Griechen. Sie ist Gottesdienst, nicht Kunst, und nicht die Aesthetik, sondern die Religion hat ihren Werth zu bestimmen. Es ist sogar zu vermuthen, dass trotz aller Träume der Autoren aus dem theologischen Säculum über die unbeschreibliche Herrlichkeit Davidischer und Salomonischer Musik, sie im wesentlichen als Tonkunst kaum entwickelter war, als die übrige Musik des Orients; wenigstens lassen die Nachrichten über diese Chöre von Harfen, Trompeten u. s. w. schon nach dem äussern Apparate dieser Musik nicht gerade auf etwas künstlerisch Bedeutendes schliessen. So erscheint auch der Tempel Salomo's, auf dessen biblische Beschreibung die Ausgrabungen in Ninive, die Ruinen von Persepolis u. s. w. in neuester Zeit viel Licht geworfen haben, als echt orientalischer, mehr prächtiger und luxuriöser als eigentlich schöner Bau, wie es z. B. der dorische Tempel war. Mit der Musik mag es das Gleiche gewesen sein. Sie ist nicht die Kunst des alten Bundes, nicht die eigentliche Kunst der antiken Welt, sie konnte sich ihrem tiefsten Wesen nach erst in der christlichen Welt entwickeln und dort erst zu dem Range emporsteigen, der sie ihren älteren Schwestern gleichstellt. Wie in so viel Anderem, ist es auch bei ihr. Wir werden gleich in den Anfängen der christlichen Zeiten die Elemente aus Palästina und aus Hellas wie zwei Ströme zusammen- und in einanderfliessen sehen. Von der *musica sacra* der Hebräer holte sich die Musik des Christenthums die Heiligung, von der Tonkunst der Griechen holte sie sich Form, Gestalt und Schönheit.

David also war, wie gesagt, der eigentliche Gründer hebräischer

Musik. In der Seele des Hirtenknaben, wenn er Nachts auf den Feldern von Bethlehem seine Heerden hütete, mögen sich die Anregungen zu Gesängen gesammelt haben, wie: „die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament“, oder „der Herr leitet mich, nichts wird mir fehlen, auf einem Weideplatze hat er mich gelagert, am Wasser der Erquickung mich erzogen“, oder das Bild des tugendhaften Mannes, „der gleich ist dem Baume, gepflanzt an Wasserbächen und bringt Früchte zu seiner Zeit.“ Wenn der einsame Hirtenknabe die Karavanen der Wallfahrenden zur Lade des Bundes an sich vorbeiziehen sah, dann seufzte er: „Ich möchte hinziehen mit dem Haufen, zum Orte des wunderbaren Zeltes, zum Hause Gottes“, und ihn ergriff tiefe schmerzliche Sehnsucht, dass seine Seele war „wie der Hirsch, der nach frischem Wasser schreiet.“ Was ihn bewegte, das sang er in die Töne seine Harfe. Als König Saul und Davids Freund Jonathan in der Schlacht gefallen, beweinte er die Helden in dem rührenden Klagegesang: „Deine Zier, o Israel, auf deinen Höhen ist sie erschlagen, ach wie fielen die Helden! Sagt es nicht in Gat, verkündet es nicht in Askalons Strassen, damit sich nicht freuen der Philister Töchter! Ihr Berge Gilboa's, nicht Thau, nicht Regen falle auf euch, denn dorthin ward geworfen der Schild der Helden, der Schild des Saul! Ach, wie fielen die Helden inmitten des Kampfes! Jonathan, auf deinen Höhen ist er erschlagen, mir ist weh um dich, Jonathan, mein Bruder, lieb warst du mir sehr, lieber denn Frauenliebe! ach, wie fielen die Helden!“ Zu dem refrainartig wiederkehrenden „ach, wie fielen die Helden“ mochte wohl stets eine gleiche Melodiewendung wiederkehren. Als David, der Dichter und Sänger, den Königsthron bestiegen, ist es natürlich, dass er seine geliebte Kunst, die ihm so oft in Freude und Leid ihre Klänge geliehen, nach wie vor in Ehren hielt und gewohnt, Alles was ihn bewegte, in solcher Weise im Drange der augenblicklichen Anregung auszusprechen, war es so ganz natürlich, dass er selbst singend und tanzend voranzog, als er „die Lade Gottes“ das Nationalheiligthum, „heraufführte vom Hause Obed Edoms mit Freuden in die Stadt Davids.“ 1) Dieses Fest der Uebertragung war zugleich das Stiftungsfest der Tempelmusik: „und David sprach zu den Fürsten der Leviten, dass sie aus ihren Brüdern Sänger bestelleten mit musikalischen Instrumenten, mit Harfen, Leyern und Zymbeln, damit hoch ertöne der Klang der Freude. „Und ganz Israel begleitete die Lade des Bundes des Herrn in Jubel und Posaunenschall und mit Trompeten und mit Zymbeln und mit Harfen und mit Cythern dazu klingend.“ 2) Und so wurden die „Sänger Heman, Asaph und Hethan bestellt mit hellklingenden ehernen Zymbeln; Sacharja

1) II. Sam. VI. 12.
2) II. Chron. XV. 16. 28.

aber und Oziel und Semiramoth und Jehiel und Ani und Eliab und Maasias und Benaja mit Psaltern nachzusingen, und Mathathias und Eliphalu, Mikneja, Obededom und Jehiel und Asasia mit achtsaitigen Harfen vorzusingen", Chenenias aber, ein Fürst der Leviten, war über die heilige Sangweise, die Melodie vorzusingen, denn er war sehr verständig, „und Sebenias und Josaphat und Nathanael und Amasai, Sacharja, Benaja und Eliezer, die Priester, bliesen mit Trompeten vor der Lade Gottes." Als die Lade an ihrem Orte war, bestellte David „Assaph den Obersten und nach ihm Zacharja und Jahiel und Semiramoth und Jehiel und Mathathias und Eljab und Benaja und Obededom, Jehiel über die Harfeninstrumente und Lyren, Assaph aber mit den Zymbeln zu tönen, und Benaja und Jaziel die Priester, um in die Trompete zu stossen allezeit vor der Lade des Bundes des Herrn. An demselben Tage setzte David zum Obersten Assaph und seine Brüder, den Herrn zu preisen."[1]) Die Art der Musik bei Abholung der Bundeslade ist in der kurzen, fast nur Namen enthaltenden Schilderung der Chronica doch deutlich genug bezeichnet. Chenenias (Chenanja) war Vorsänger, der die Melodien des Gesanges angab und das Ganze leitete; die Harfner sangen ihm nach, die Psalterspieler fielen als Ripienisten ein, und liessen die Melodie ein drittes Mal ertönen, Heman, Assaph und Hethan aber hielten die Masse mit rhythmisch gemessenen Zymbelschlägen im Takte und beisammen. Die Trompeter (die abgesondert genannt werden) bildeten ein besonderes, und zwar höher geachtetes Chor, es sind nicht Leviten, sondern Priester, welche vor der Lade des Herrn in die Trompete stossen. Sie wirkten beim Gesange und Spiel der Leviten nicht mit, sondern mochten in den Pausen und Absätzen der Levitenmusik mit dem Schmetterklange ihrer Instrumente einfallen. Der König selbst aber zog voran, gleichsam als Protagonist und ergoss sich nach Rhapsodenweise in begeisterten, improvisirten Hymnen, die er sich mit der Harfe selbst begleitete; während die Chöre der Sänger und die Trompeten mit ihm abwechselnd sich hören liessen.[2]) Mag die Musik wie immer gewesen sein, selbst die blosse Beschreibung dieser Anordnung lässt das Feierliche, festlich Jubelvolle des Aufzuges deutlich erkennen. Die geringe Zahl von zwölf Musikern für die Bundeslade genügte bald dem Könige so wenig, als ihr vorläufiger Aufstellungsort. „Siehe," sprach er zum Propheten Nathan, „ich wohne in einem Cedernhause und die Lade des Bundes des Herrn ist unter einem Zelte." Er fasste den Plan des Tempelbaues.[3]) Die Vorbereitungen in Baumaterial u. s. w. wurden getroffen, und das Personal für den Tempeldienst sehr zahlreich bestellt; so auch „viertausend

1) I. Chron. XVI.
2) Pindar's Epinikien wurden in ähnlicher Weise vorgetragen.
3) A. a. O. XVII. 1.

Lobsänger des Herrn mit Saitenspielen", und David und die Obersten des Heeres sonderten ab zum Dienste die Söhne Assaphs und Hemans und Idithuns, die da weissagten auf Cythern und Harfen und Cymbeln, auf dass sie nach ihrer Zahl dieneten in dem ihnen übertragenen Amte. Von den Söhnen Assaphs: Zacchur und Joseph und Nathanja und Asarela, die Söhne Assaphs; unter der Hand Assaphs, der da weissagte bei dem Könige. Von Idithun [1]) die Söhne Idithun's: Godolias, Sori, Jesaias und Hasabias und Mathathias, sechs, unter der Hand ihres Vaters Idithun, der auf der Harfe weissagete vor Denen, welche Dank und Lob sagen dem Herrn. Und von Heman die Söhne Heman's: Bukja, Mathanja, Usiel, Sebuel, Jerimoth, Hananja, Hanani, Eljatha, Gedalthi, Romamthi-Eser, Jasbekasa, Mallothi, Hothir und Mahesioth. Alle diese waren Söhne Heman's, der da Seher war mit Worten Gottes vor dem Könige, das Horn zu erheben, und Gott gab Heman vierzehn Söhne und drei Töchter. Alle waren vertheilet unter der Hand ihres Vaters, um zu singen im Tempel des Herrn mit Cymbeln und Harfen und Cithern im Dienste des Hauses des Herrn bei dem Könige, nämlich unter Assaph und Idithun und Heman. Es war aber ihre Zahl sammt ihren Brüdern, so im Gesange des Herrn unterrichteten, allesammt Meister, zwei Hundert und acht und achtzig. Und sie warfen das Loos über ihre Abwechslung im Amte, ebenso der Hohe wie der Geringe, der Lehrer wie der Schüler." [2]) Diese hebräische Tempelmusik unterscheidet sich von der gleichzeitigen ägyptischen durch den wesentlichen Umstand, dass die Musik damals in Aegypten bereits durchgängig von Frauenzimmern betrieben wurde, während in Jerusalem nur Männer dazu berufen waren, denn die drei Töchter Heman's, deren Namen nicht einmal genannt sind, werden offenbar unter dieser Schaar von Männern nur im Sinne einer Familiennotiz erwähnt. Dagegen ist anderwärts die Mahnung an Aegyptisches sehr stark. Wenn es z. B. im 68. Psalm heisst: „voran gehen die Fürsten, sich anschliessend den Sängern, in der Mitte der paukenschlagenden Jungfrauen", so findet man die Illustration dazu, einen Chor zierlicher Handpaukenschlägerinnen in einem thebanischen Grabe. [3]) Man sieht aus dieser Psalmenstelle, dass bei festlichen Aufzügen Jungfrauen in solcher Art mitwirkten, und die alte orientalische Sitte durch David's musikalische Institutionen und Reformen nicht beseitigt worden war. Wenn auch bei der Tempelmusik die Frauen und Töchter der Leviten nicht mitwirkten (sonst würden die biblischen Urkunden es sicher und anders erwähnen, als jene flüchtige Notiz von den drei Töchtern Heman's lautet), so gehörten doch

1) Quem multi cum Orpheo confundunt — sagt P. Athanas Kircher. Musurg. I Bd. S. 56.
2) I. Chron. XXIII. 5: XXV. 1—8.
3) Rosellini, mon. civ.

schon zu David's Hofstaat auch Sängerinnen, man hatte für Frauenstimmen den besonderen Ausdruck: „Alamoth“, und wie jener Aegypter Ata nicht blos „Prophet“ ist, sondern auch „das Herz seines Herrn durch schönen Gesang erfreute“, so dienten Sängerchöre dazu, den Sängerkönig selbst und seine Hofumgebung zu erheitern. Als David den hochbetagten Gileaditer Berzelai an seinen Hof ziehen will, antwortete dieser ablehnend: „achtzig Jahre bin ich heut, haben denn meine Sinne noch Kraft, das Süsse vom Bittern zu unterscheiden, oder kann Speise und Trank noch deinen Knecht erlustigen, oder kann ich noch hören den Gesang der Sänger und Sängerinnen? Warum soll dein Knecht meinem Könige und Herrn zur Last sein.“ 1) Es ist dies um so weniger auffallend, als ja auch David selbst an den einfacheren Hof Sauls gezogen worden war, um als Sänger und Harfner den König zu erheitern.

Salomo, David's Sohn, tritt nun vollends als prachtliebender orientalischer Fürst auf. Daneben dringt der Ruf seiner Weisheit durch das ganze Morgenland, fremde Fürsten schliessen Bündnisse, oder kommen, wie jene Königin von Saba, um ihm Spruchräthsel aufzugeben und dafür seine Denksprüche und sinnreichen Witzspiele entgegenzunehmen. Handelsunternehmungen in ferne Länder werden mit glücklichem Erfolge unternommen, die Flotten von Ezion Geber bringen aus dem Lande Ophir die Schätze Indiens mit, Silber wird vor der Menge Goldes gering gehalten, der Thron des Königs ist ein Weltwunder, seine Gärten haben nicht ihres Gleichen. Leider macht sich hier die orientalische Ueppigkeit auch in einem stark besetzten Harem geltend. Ein so glänzender Hof brauchte natürlich seine Hofmusiker: „ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen, die Lust der Menschenkinder, Becher und Gefässe zum Weinschenken, ich übertraf an Gütern alle die in Jerusalem gewesen sind, ich sah in Allem Eitelkeit.“ 2) Man hat in der Dialogform des Hohenliedes ein dramatisches Schäfergedicht finden wollen, das bei Salomo's Vermählung mit der Tochter des Pharao von jenen Hofsängern wirklich als Singspiel aufgeführt worden sei. 3) An sich ist es gleich dem gewissermassen ähnlichen Idyll der Inder, „Gitagowinda“ des Jajadewa, einem Schäferspiele nicht unähnlich, wenigstens in diesem Geiste gedacht, und Palestrina hat den Dialog jener lieblichen Dichtung als Wechselgesang für Chöre gesetzt, zu dem Liebender und Braut ganz gut dramatisch agiren könnten. Aber Theater und dramatische Vorstellungen widerstrebten dem Sinne der Hebräer zu sehr, als dass jene Annahme haltbar wäre. Herodes erregte durch sein zu Jerusalem nach römischem Muster errichtetes

---

1) II. Sam. XIX. 35. Berzelai's ganze Antwort zeigt, dass hier nicht von Tempel-, sondern von Hof- und Tafelmusik die Rede ist.

2) Pred. II. 8—11.

3) Forkel, Gesch. d. Musik, I. Bd. S. 122.

Theater bei den Altgläubigen das grösste Aergerniss,[1]) und noch die Talmudisten verabscheuen das Theater auf das Stärkste; so bezieht Rabbi Simeon ben Paki die Worte des ersten Psalmes „wohl dem der nicht sitzt wo die Spötter sitzen“ auf die Besucher des Schauspielhauses.

Der von David angeregte Bau des Tempels wurde unter Salomo vollendet, die Einweihung mit grosser Pracht gefeiert. Als die Bundeslade in das Allerheiligste unter die Flügel der Cherubim gesetzt worden und die Priester herausgegangen aus dem Heiligthum, „da standen an der östlichen Seite des Altars die Leviten und die Sänger, das ist: sowohl die unter Assaph waren, als die unter Heman und die unter Idithun, ihre Söhne und Brüder, bekleidet mit feiner Leinwand, und spielten zusammen auf Zymbeln und Harfen und Cythern, an der östlichen Seite des Altars stehend und hundert und zwanzig Priester bei ihnen bliesen die Trompeten. Also stimmten alle mit einander zusammen mit Gesang und Trompeten und Zymbeln und Saitenspielen und Instrumenten allerlei Art, und erhoben hoch ihre Stimme, dass weithin gehört ward der Schall.“[2]) Der hier und schon zu David's Zeit genannte Vorsteher Assaph war selbst ein begabter Dichter, unter den Psalmen finden sich sehr schöne, die seinen Namen tragen. Die Zeit David's und Salomo's war die Blütezeit der hebräischen Tempelmusik.

Nach Salomo's Tode erfolgte der verhängnissvolle Bruch; die Reiche Juda und Israel schieden sich. Zwischen die rivalisirenden Grossmächte Assyrien und Aegypten („das zerbrochene Rohr, das den in die Hand sticht, der sich darauf stützt“) eingeklemmt, war ihr Loos kein beneidenswerthes. Götzendienst, sinnlicher Cult der Aschera riss ein, mühsam von den Propheten bekämpft. Die David-Salomo'sche Tempelmusik gerieth in Verfall, der Restaurator Hiskia war indessen bedacht, sie wieder herzustellen; „er bestellte auch die Leviten im Hause des Herrn mit Zymbeln und Harfen und Zithern, nach der Anordnung David's, des Königs, und Gad's, des Sohnes, und Nathan's, des Propheten; denn es war des Herrn Befehl durch die Hand seiner Propheten. Und die Leviten standen und hielten die Saitenspiele David's, die Priester aber die Drommeten — — — und Hiskia und die Obersten geboten den Leviten, den Herrn zu loben mit Worten David's und Assaph des Sehers, und sie lobten ihn mit grosser Freude und beteten an gebogenen Knieen.“[3]) Später kamen wieder Perioden des Götzendienstes. In diesen und den folgenden Zeiten wurde die Musik ihrem rein priesterlichen Berufe mehr und mehr entfremdet, und diente auch

1) Josephus, Antiq. XV. 8.
2) II. Chron. V. 12. 13.
3) II. Chron. XXIX. 25—30.

oft und insgemein bei Mahl und Wein zur geselligen Erheiterung: „wie ein Rubin in Gold leuchtet, so ziert Gesang das Mahl, wie ein Smaragd in schönem Golde, zieren Lieder beim guten Wein“, ruft Sirach aus. Und anderwärts ermahnt er, man solle „die Musiker nicht stören, wenn man Lieder singet, nicht darein reden, sondern seine Weisheit für andere Zeit sparen.“ [1]) Indessen verlangte es die löbliche fromme Sitte, dass die Tafelgesänge aus Dankpsalmen und Lobliedern bestanden. Aber so altväterlich fromm scheint es doch nicht immer hergegangen zu sein. Die Propheten zürnen und eifern. „Wehe euch“, ruft Jesais, „die ihr früh aufstehet, euch der Trunkenheit zu ergeben, und spät bis in die Nacht trinket, dass ihr vom Weine glühet! Harfen, Leiern, Pauken, Flöten und Wein sind bei euern Gelagen, aber auf des Herrn Werk schauet ihr nicht und betrachtet die Werke seiner Hände nicht.“ [2]) Und Amos: „sie schlafen auf elfenbeinernen Betten und schwelgen auf ihren Lagern, essen Lämmer von der Heerde und Kälber aus dem Mastvieh, singen zum Klange der Harfe — und dünken sich mit ihrer Musik nicht geringer als David!“ [3]) Auch Sirach hält es für nöthig zu warnen: „hüte dich vor der Sängerin, dass sie dich nicht mit ihren Reizen fange.“ [4]) Bei der Bestattung der Todten sang man besondere Klagelieder: „und ganz Juda und Jerusalem betrauerte ihn (Josias), am meisten Jeremias, dessen Klagelieder über Josias die Sänger und Sängerinnen alle wiederholen bis auf diesen Tag.“ [5])

Theologisirende Schriftsteller des vorigen Säculums können von der Vortrefflichkeit der seit beinahe zwei Jahrtausenden verschollenen hebräischen Musik nicht genug sagen, natürlich wissen sie so wenig etwas davon als ein anderer. [6]) Die Melodien, nach denen die Juden heutzutage ihre Psalmen singen, geben keinen

---

1) Sirach, XXXII. 7—9.

2) Jesaia, V. 11. 12. Auch Hiob (XXI. 12) sagt: „sie halten Pauken und Harfen und freuen sich beim Klange der Pfeifen“.

3) Amos, VI. 4. 5.

4) Sir., IX. 4.

5) II. Chron., XXXV. 25.

6) Man sehe jene Abhandlung: De excellentia musicae antiquae Hebraeorum, wo es z. B. heisst: „Quid nobilius, quid Hebraeorum musica excellentius? nulla antiquior — *ad creationem mundi exurgit usque.*“ Die Hebräer haben alle Instrumente erfunden: „profani multa habebant ex antiquis Hebraeorum instrumenta, quorum tamen fabulose ad suos tanquam ad deos retulerant inventores.“ Die Musik war sonder Zweifel wunderbar inspirirt: „quidni dicamus, quod idem spiritus qui inspiravit canticum inspiravit et cantum?“ Folglich war es eine mehr als menschliche Musik u. s. w. Die von einem Pastor Speidel (aus Waiblingen in Schwaben) 1740 herausgegebene Schrift „unverwerfliche Spuren der alten David'schen Singkunst u. s. w.“, worin dieser wackere Mann von hebräischen Pentachorden spricht (weil ja erst Guido von Arezzo das Hexachord erfunden habe!) ja, noch mehr, einen ganzen Psalm in althebräischem Geschmacke mit Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassoli componirte, verdiente wohl einen Platz, in dem von Lichtenberg für Bücher vorgeschlagenen Bedlam!

Anhaltspunkt, weil die deutschen, italienischen, spanischen u. s. w. Juden denselben Psalm nach untereinander völlig verschiedenen Weisen vortragen. Die Juden, so fest sie an dem Wesentlichen ihrer Nationalität und ihres Glaubens von jeher hielten, schliessen sich in allem Uebrigen mit wunderbarer Elasticität den Völkern an, unter denen sie seit ihrer Zerstreuung wohnen, sie bauten z. B. ihre Synagogen im gothischen, maurischen [1] u. s. w. landesüblichen Style, ohne etwa architectonische Reminiscenzen aus Palästina eigensinnig festzuhalten. So mag auch auf ihren Gesang die übrige Musik des Landes nicht ohne Einfluss geblieben sein. Der besondere Umstand, z. B. dass die spanischen Juden ihren Gesang zwischen unsern Intervallen so auf und abziehen, dass man ihn mit unsern Noten gar nicht darstellen kann, mag vielleicht von der arabisch-maurischen Musik mit ihren Dritteltönen herrühren. Freilich singen auch die italienischen Juden in dieser Weise. Die deutschen Juden dagegen singen in Weisen, die eine Verwandtschaft mit dem gregorianischen Choral haben und mitunter erhaben heissen dürften, wenn der Vortrag ruhiger, weniger bunt wäre. Dass die alten Hebräer eigene, von den fremdländischen wohl unterschiedene Weisen hatten, zeigt die Aufforderung der Babylonier an die Gefangenen „singet uns ein Lied von Zion“, und deren Antwort, „wie soll ich doch singen des Herrn Gesang in fremdem Lande?“ [2]) Manche Psalmenüberschriften scheinen auf bekannte Melodien, nach denen der Psalm gesungen wurde, hinzudeuten, z. B. beim 56. Psalm „von der stummen Taube, unter den Fremden“, eine Bezeichnung, die mit dem Inhalte des Psalmes selbst in gar keinem Zusammenhange steht. [3]) Wenn Clemens von Alexandrien die hebräischen Gesänge als der dorischen Tonart angehörig und als spondäisch bezeichnet [4]), so ist das nur ein anderer Ausdruck für ernst und feierlich — in demselben Sinne wie etwa wir sagen würden: choralmässig. Aus der Bezeichnung des 6. Psalmes *super octavam* folgert der Erklärer Aben Esra eine Melodie von acht Tönen [5]), wogegen der Rabbi Salomon Jarchi diese Bezeichnung nur auf die Begleitung eines Octochords, eines achtsaitigen Instrumentes bezieht. Eine bemerkenswerthe Sache ist die Zusammenstellung der Alamoth mit den Scheminith, d. i. der Jungfrauenstimmen in der Octave mit den tiefern Männerstimmen. Es ist dieses freilich nichts Anderes als die einfache Verdoppelung der Melodie in der Octave,

1) Die gothische Synagoge zu Prag, die (ehemalige) maurische in der Judia zu Toledo u. s. w.

2) Psalm 136.

3) Forkel, Gesch. d. Musik, I. Bd. S. 141. Auch Ps. 21 pro cerva matutina.

4) Strom. VI.

5) Gerbert (de cantu., I. S. 5.) meint hiernach auf den Besitz der diatonischen Scala schliessen zu können, ohne jedoch diese Vermuthung in apodiktischer Weise auszusprechen.

gleichwohl hielt der Orient diese Art von Gesang für etwas Eigenthümliches. — Wir werden diese Manier unter dem Namen der Magadisation und jenes zum Spiele in Octaven eigens eingerichtete Saiteninstrument, die Magadis, aus dem Orient nach Griechenland herüberkommen sehen.

Wie die orientalischen Völker überhaupt, so besassen auch die Hebräer einen reichen Apparat an Musikinstrumenten, deren Namen wir theils aus den Büchern des alten Testaments, theils aus rabbinischen Schriften kennen, und die für die Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts ein um so weiteres Feld tiefgelehrter Untersuchungen gewährt haben, je weniger ihre eigentliche Beschaffenheit sicherzustellen ist und je schroffere Widersprüche sich in den alten Nachrichten darüber finden. Diese Widersprüche sind nur dadurch erklärlich, dass die alten Schriftsteller, welche meist diese Tonwerkzeuge nicht in der Intention einer Instrumentenkunde, sondern beiher nennen, im Ausdrucke so wenig genau sind. Aehnliche Ungenauigkeit und Willkühr im Gebrauche der Namen herrscht, was die griechischen Instrumente betrifft, bei den griechischen und römischen Autoren. Selbst noch die mittelalterlichen Berichterstatter werfen die Namen der zu ihrer Zeit gebräuchlich gewesenen musikalischen Instrumente auf das Willkührlichste durcheinander, und noch heutzutage wenden wir ja z. B. oft ganz beliebig die Benennungen Clavier und Pianoforte synonym an. Ferner wurde augenscheinlich der Name älterer Instrumente auf verwandte, aber doch wesentlich verschiedene im täglichen Sprachgebrauche übertragen; daher kommt es denn, dass z. B. nach dem Schilte-Haggiborim das Nebel mit seinem weinschlauchartigen, also runden Körper und seinem „Halse“ eine Art von Laute, nach den Nachrichten der Kirchenväter dagegen ein dem heutigen arabischen Kanun, dem Santur u. dgl. ganz verwandtes quadratisches Instrument sein soll, lediglich Folge einer Namensmetastase. [1])

Man darf, wenn man sich auf Untersuchungen über hebräische Instrumente einlässt, diese Punkte nie ausser Acht lassen; ferner muss man insbesondere gegen die Nachrichten späterer jüdischer Schriftsteller, die in die Antiquitäten ihres Volkes überall Wunder und Zeichen hineinbringen möchten, misstrauische Kritik üben, wie denn z. B. Calmet in der langen Liste der 36 hebräischer Instrumente, welche nach dem Schilte-Haggiborim zu David's und Salomo's Zeiten üblich waren, vierzehn als entschieden falsch nachgewiesen hat.

---

1) Der Verfasser des Briefes an Dardanus (angeblich der heil. Hieronymus) erklärt Nebel für einerlei mit dem Psalter: „psalterum, quod hebraice nablum graece autem psalterium, latine laudatorium dicitur etc.“ Jenes dem arabischen Kanun nachgebildete mittelalterliche Instrument hiess in der That Psalter, und das daraus entstandene Hackbrett wird im Italienischen noch jetzt salterio tedesco, deutsches Psalter genannt.

Die Ehre, Erfinder der Musikinstrumente zu sein, muss man den Hebräern freilich absprechen. Lange vor Abraham hatte Aegypten seine Harfen, Lauten, Flöten u. s. w. und besassen die Aamu, die Lyra. Das im Hebräischen für die Harfe übliche phönikische Wort „Kinnor“ deutet den Weg, den dieses Instrument von Aegypten über Phönikien nach Palästina genommen, deutlich an. Das Kinnor wird schon in der Genesis als Erfindung Jubals, jedoch nur im Allgemeinen als Repräsentant der Saiteninstrumente genannt, wie die Zusammenstellung „Kinnor und Ugabh“ (Harfen und Pfeifen) deutlich zeigt. Das Instrument, welches David vor Saul spielt,[1]) welches die trauernden Juden an die Weiden Babylons hängen[2]), ist das Kinnor. Hier drängt sich sogleich das Bild jener leicht tragbaren, leicht aufzuhängenden dreieckigen Harfen auf,[3]) wie sie etwa zwei Jahrhunderte vor dem Auszuge Israels in Aegypten gebräuchlich wurden, auch den Assyriern eigen waren, und unter dem die Gestalt deutlich bezeichnenden Namen Trigonon, „Dreieck“, vermuthlich von dem phönikischen Kypern, von Kition und Hamath, nach Griechenland kamen. Josephus nennt das Instrument *κινυρα* und sagt: es sei mit einem Plektrum gespielt worden,[4]) womit die schon erwähnte Abbildung eines ähnlichen assyrischen Instrumentes sehr gut zusammenstimmt. Der h. Hieronymus nennt es, ungenau, *Cithara*, und sagt: es gleiche an Gestalt einem Delta Δ und sei mit 24 Saiten bezogen.[5]) Dieser bedeutenden Saitenzahl nach kann diese sogenannte Cithara nur die Harfe sein. Die eigentliche Cithara heisst im 91. Psalm Vers 4: „Hasur“ und wird dort mit dem Nablum zusammen genannt, ist also etwas von Letzterem Verschiedenes. Auch das Buch der Makkabäer[6]) unterscheidet Nablum, Cithara und Harfe. Die Cithara war im Wesentlichen die griechische Lyra mit dem schildkrötenförmigen Resonanzkörper, wie aus einer vom h. Augustin zum 149. Psalm gegebenen Erklärung deutlich wird,[7]) kann also mit jenem vom h. Hieronymus als deltaförmig bezeichneten,

---

1) I. Kön. 16.

2) Ps. CXXXVI.

3) David hatte nach dem Schilte-Haggiborim die Gewohnheit sein Kinnor neben seinem Bette aufzuhängen, wo dann die Nachts durchstreifende Luft es gleich einer Aeolsharfe ertönen machte.

4) Antiq. Jud., VII. 10.

5) Cithara quoque de qua in XLII. psalmo scriptum est „confitebor tibi in cithara“ propriae consuetudinis apud Hebraeos est quum cum cordis XXIV. in modum Deltae literae, sicut peritissimi tradunt, componitur (ad Dardanum).

6) I. Maccab. XIII. 51.

7) Cithara lignum concavum tanquam tympano pendente testudine, cui ligno chordae innituntur, ut tactae resonent, non plectrum dico, sed lignum illud dixi concavum cui superjacent, cui quodammodo incumbunt ut ex illo cum tanguntur tremefactae et ex illa concavitate sonum concipientes magis canorae reddantur, hoc ergo lignum cithara in inferiore parte habet, psalterium in superiore.

von ihm auch Cithara genannten Insrumente, nicht ein und dasselbe sein. St. Augustin setzt den Unterschied zwischen der Cithara und dem Psalter darein, dass jene den Schallkörper unten, dieses ihn oben habe. Uebereinstimmend sagt der h. Hieronymus: der Unterschied zwischen Psalter und Cithara bestehe darin, dass das Psalter oben, die Cithara unten geschlagen werde.[1]) Dass der Resonanzkörper am Psalter oben angebracht war, würde mit den dreieckigen assyrischen Harfen und der gleichfalls dreieckigen Harfe, die Ptah im Tempel zu Dakkeh spielt, übereinstimmen, da bei diesen Instrumenten der Schallkasten wirklich oberhalb der Saiten angebracht ist.[2]) Aber das Psalter war, wie Hieronymus ausdrücklich bemerkt, viereckig, er findet in den vier Ecken ein Sinnbild der vier Evangelien, so wie in den 10 Saiten ein Symbol der 10 Gebote.[3]) Die vom h. Hieronymus erwähnte gewöhnliche Bezeichnung des Psalters als „Polyphtongon“ (Vielklang) scheint auf eine reichere Ausstattung besser zu passen. Varro nennt es „orthopsallium“, ein gerade aufgestellt zu spielendes Instrument. So spielt es auf Orcagna's Gemälde im Campo santo zu Pisa wirklich jene Dame, und es war wohl das alte Psalter schwerlich, wie man es im Mittelalter der Schilderung des h. Hieronymus zu Liebe abbildete,[4]) ein blosser quadratischer mit zehn Saiten bespannter kleiner Rahmen

---

1) Inter psalterium et citharam hoc interest: cithara deorsum percutitur, ceterum psalterium seorsum percutitur. Quod verbo vulgari dicitur polyphtongon hoc est ergo psalterium.

2) In dem Passionale der Aebtissin Kunigunde von St. Georg in Prag (jetzt in der dortigen Universitätsbibliothek) sieht man unter den Malereien einen Engel eine Art verkehrter Lyra, den Schallkörper oben, spielen. Da dieses Instrument sonst nicht vorkömmt und das Manuscript erst dem 13. Jahrhundert angehört, so darf man diese Darstellung wohl nur als eine Phantasie des Malers ansehen.

3) Epist. ad Dardanum.

4) Abbildungen solcher Instrumente finden sich in dem St. Emmeraner Codex, aus dem 10. Jahrhundert, dabei aber auch ein Instrument, in Gestalt eines gleichseitigen Dreiecks, mit 10 Saiten und der Beischrift „alii psalterium sic pingunt in modum Deltae litterae“; und ein ganz ähnliches mit 24 Saiten: cithara ut hieronymo dicitur in modum deltae litterae cum XXIV cordis. Eine andere „cithara secundum quosdam“ gleicht einem grossen lateinischen D, und ist mit 10 Saiten bezogen. Nachbildungen enthielt der aus dem 12. Jahrhundert stammende Codex von St. Blasien, bei dem quadratischen Psalterium ist die Erklärung beigesetzt „psalterium decachordum in modum clypei quadrati“. Vergl. Gerbert's De cantu etc., II. Thl. Taf. 23, 29 und 30. Natürlich haben diese einer mittelalterlichen Mönchsphantasie entsprungenen Gebilde keinen historischen Werth. Auch die bei Kircher (Musurgia, I. Thl. S. 48) vorkommenden, bei Forkel und sonst copirten Abbildungen hebräischer Instrumente müssen wohl in das Gebiet der Phantasiegeschöpfe verwiesen werden. Aehnliche Phantome spuken übrigens schon einige Saecula lang herum. Man vergleiche die entsprechenden Bilder bei Virdung (1511), der, wie erzählt, die „instrumenta Hieronymi“ gesehen hat „in ainem grossen bergamen buch“, dass sein „maister sälige Johannes de Zusato, Doctor der ártzeney selb componiert und geschrieben hat.“ Aus Virdung nahm sie Prätorius u. s. w.

(ohne Resonanzkörper, dessen Klang folglich nur sehr dünn, trocken und armselig sein könnte)[1]), sondern jenes aus Assyrien stammende, aus einem mit zahlreichen Saiten bespannten, viereckigen Schallkasten bestehende, Instrument, welches den Griechen in den Spielarten Magadis und Epigonion bekannt war, als Kânun und Santur noch jetzt zum orientalischen, insbesondere arabischen Musikinventar gehört, als „Psalter" bis in's 15. Jahrhundert ein vorzügliches Instrument des damaligen Orchesters bildete, mit Hämmerchen geschlagen (statt mit den Fingern gerührt) noch jetzt bei herumziehenden musizirenden Bergleuten und bei den Zigeunern in Ungarn als „Hackbrett, Zimbal u. s. w." nicht ganz verschollen ist. Die Beschreibung im Dardanusbriefe, das Psalter gleiche einem viereckigen, mit zehn Saiten bespannten Schilde, würde damit recht wohl zusammen stimmen. Hilarius versichert, es sei eines und dasselbe mit dem Nebel. Da finde sich freilich zu recht wer da mag und kann. Dürfte man dem Schilte-Haggiborim und dem talmudischen Buche Aruchin unbedingt glauben, so hätten die Hebräer ihn ihren „Minnim" das Clavier, und in ihrem Neghinoth die Violine besessen. Jenes Neghinoth war mit drei Saiten bezogen, und soll mit einem Bogen von Rosshaar gestrichen worden sein. Diese Nachricht des Aruchin und Schilte-Haggiborim ist aber um so unverlässlicher, als sich dasselbe Insrument unter dem Namen Trichordon auch im Besitze der Griechen, und als *trifidium* auch im Besitze der Römer befunden haben soll. Die Schriftsteller und bildlichen Denkmale beider Völker enthalten aber nicht die mindeste Andeutung über ein mit dem Bogen gespieltes Musikinstrument. Auch das sogenannte Minnim[2]) soll eine kleine, mit dem Bogen gezpielte Geige gewesen sein. Nach dem Schilte-Haggiborim gar ein schmaler länglicher, mit Stahlsaiten bezogener Kasten, dessen Saiten an eisernen Wirbeln gestimmt und durch Tasten, an welchen Gänsefedern befestigt waren, gespielt wurden. Dieses Minnim kömmt blos im 150. Psalm, Vers 4, vor: „lobet den Herrn mit Pauken und Chören, lobet ihn mit Minnim und Pfeifen." Es scheint hier für „Saiteninstrument" überhaupt gebraucht zu sein.

Nach dem Schilte-Haggiborim gab es ein Instrument Schalischim das von Holz verfertigt, mit drei Darmsaiten bezogen war, und — wie das Schilte-Haggiborim vorsichtig sagt. — vielleicht mit einem Rosshaarbogen gestrichen wurde. Bartolocci erklärt Schalischim für den gemeinsamen Namen aller dreisaitigen Instrumente.[3])

Eben so unsicher ist die Beschaffenheit des sogenannten

1) Wenn es nicht vielleicht doch ein nur unperspectivisch gezeichneter Schallkasten ist.

2) In Kircher's Musurgie, I. S. 48, als sechssaitige Laute abgebildet.

3) De mus. instr. Hebr. in Ugolini Thes. vol. XXXII. Seite 470.

Machol. Kircher bildet es ohne Weiteres als Viola oder Guitarre ab[1]; Bartolocci erklärt, es sei gar kein Instrument gewesen, sondern bedeute so viel als Chor[2]. Das Buch Schilte-Haggiborim beschreibt es als einen drei Finger breiten Reifen von Metall, zuweilen sogar von Gold oder Silber, innen mit kleinen Glöckchen behangen.

Eine Abart des Nebel wird unter dem Namen Asor oder Nebel-Nassor erwähnt, es soll ein länglich viereckiges, mit zehn Saiten bespanntes Psalter gewesen und mit einer Feder gespielt worden sein.[3]

Bei dem Mangel verlässlicher Abbildungen und beglaubter Beschreibungen bleibt es eitle Mühe, über diese Instrumente ins Klare kommen zu wollen. Kein stärkerer Beweis, wie ungenau es selbst die gleichzeitigen Israeliten mit den Bezeichnungen nahmen, als dass die siebenzig Dolmetscher das Wort Kinnor bald *κιθάρα*, bald *κινύρα*, bald *ὄργανον*, bald *ψαλτήριον* übersetzen.

Diese Cithern, Psalter und Harfen waren die eigentlichen edeln, gottesdienstlichen Instrumente, wenn wir gleich in den Psalmen die Aufforderung lesen, den Herrn mit „Pauken“ oder mit „Pfeifen“ zu preisen.[4] Den Kinnorspielern David's stand Assaph, den Nebelspielern Idithun vor. Nach Josephus bestanden die Cithara und Psalter im Tempel aus Electron.[5] Unter Electron verstanden die Alten bald Bernstein, bald eine Metallcomposition von Gold und Silber. Von ersterem kann hier keine Rede sein, letzteres ist höchst unwahrscheinlich. Salomo liess solche Instrumente für den Tempel aus dem wohlriechenden Sandelholze verfertigen, welches seine Ophirfahrer mitgebracht.[6]

Zur festlichen Musik wurden die Instrumente mannigfach zusammengestellt. Nach dem Mischna war die gewöhnliche Zahl der Sänger und Instrumentenspieler je zwölf, die geringste Zahl der Harfen neun, wozu zwei Nebel kamen, bei grossen Festen wurde die Zahl der Harfen beliebig vermehrt und durch sechs Nebel be-

1) Musurgia, Thl. 1. S. 48. „Cheli maiori, quam vulgo Viola Gamba vocant haud absimile.“

2) De mus. instr. Hebr. XXXII. S. 32.

3) Blanchinus, De trib. instr. generibus. S. 35.

4) Tacitus (hist. V. 5.) gedenkt der hebräischen Harfenmusik nicht, sondern der Pfeifen und Pauken: quia sacerdotes eorum *tibia tympanisque concinebant* hedera vinciebantur, vitisque aurea templo reperta, Liberum patrem coli, domitorem orientis, quidam arbitrati sunt, nequaquam congruentibus institutis, quippe Liber festos, laetosque ritus posuit — Judaeorum mos absurdus sordidusque. Zu vergleichen: Die curiose Abhandlung des Plutarch: *τίς ὁ παρὰ Ἰουδαίοις θεός*. Plutarch erwähnt, dass sich die Juden bei ihren „Bacchusfesten“ kleiner Trompeten (*σάλπιγξι μικραῖς*), wie die Argiver bedienen, wozu Leviten auf Zithern spielen (*κιθαρίζοντες*). Ueberaus ergötzlich parodirt Cardinal Wisemann dieser Art Gelehrsamkeit in seiner Fabiola durch eine Abhandlung des gelehrten Calpurinus über die Christen.

5) Antiq. VIII. 2.

6) II. Chron.

gleitet. Hier fühlt man sich wieder lebhaft an altägyptische Sitte gemahnt. Nach dem Buche Erachin durften nie weniger als zwölf Leviten auf der Singbühne stehen; wohl aber mehr — „und ihre Zahl kann vermehrt werden in alle Ewigkeit." Wenn aber Josephus (der freilich ein Jahrtausend nach Salomo schrieb) von 200000 Sängern, 40000 Harfen, 40000 Sistren und 200000 Trompeten, zusammen also von 480000 Musikern spricht, so ist wenigstens nicht abzusehen, wie diese Armee in einem Gebäude von den keineswegs colossalen Dimensionen des Salomonischen Tempels Raum finden konnte, und wenn der weise König bei dem Geschmetter von 200000 Trompeten und dem Geklapper von 40000 Sistern nicht taub wurde, so hat er ohne Zweifel stärkere Gehörnerven gehabt als wir andern.

Unter den hebräischen Blasinstrumenten erscheinen zwei Flöten, die grössere Nekabhim, die kleinere Chalil. Die Septuaginta übersetzt Chalil mit αὐλός. Nach dem Gesange Deborah's war die Flöte in den alten Zeiten der Richter das Hirteninstrument. [1]) Wie bei den Phönikern und den Griechen war aber auch bei den Hebräern vorzugsweise die Flöte das elegische Instrument, das Instrument der Klage und daher bei Leichenfeierlichkeiten im Gebrauche: „Als Jesus in des Vorstehers Haus kam, und die Flötenspieler und das lärmende Volk sah, sprach er: weichet, denn das Mägdlein ist nicht todt, sondern es schläft." [2]) Der Wittwer musste zum Begräbniss der verstorbenen Gattin mindestens zwei Flötenbläser miethen. [3]) In Aegypten vertraten ebenfalls, wie wir sahen, zuweilen Flöten die ganze Leichenmusik. Aber auch bei Hochzeiten wurde die Flöte verwendet, die Talmudisten hatten ein Sprichwort: „Flöten dienen entweder für eine Braut oder für einen Todten." [4]) Die Worte Jesaias: „Da werdet ihr singen, wie in der geheiligten Festesnacht, und euer Herz wird sich freuen, wie wenn man ginge mit Flöten zum Berge des Herrn zu kommen" [5]) beweisen, dass es auch gebräuchlich war, Festreisen zum Heiligthume unter Flötenklang zu machen. [6]) Vielleicht war es jene Sackpfeife, welche bei den Kameltreibern im Orient noch jetzt gebräuchlich ist.

Ein Anderes bei dem Propheten Daniel erwähntes, angeblich flötenartiges Instrument ist die Maschrokita, welche der Verfasser des Traktates *de excellentia* etc. für eine Doppelflöte

---

1) „Was" ruft die Prophetin dem Stamme Ruben zu, „seid ihr bei eueren Heerden geblieben, die Flöte der Hirten zu hören?"

2) Matth. IX. 23.

3) Maimonides, Comment. in Mishnajoth, IV.

4) Forkel, Gesch. d. Musik, 1. Bd. S. 127.

5) Jesaias, XXX. 29. Eine ähnliche Stelle: I. Kön. 1. Kap. V. 40: „und die ganze Menge zog hinauf hinter ihm (Salomo) und das Volk spielte auf Flöten."

6) Forkel, a. a. O. S. 136 weist auf den Gebrauch der Caravanen hin, ihren Zug von Musik begleiten zu lassen.

hält, die, wie wir wissen, in der That ein assyrisch-babylonisches Tonwerkzeug war, auch im alten Aegypten viel benutzt wurde, und also in dem zwischen beiden gelegenen Palästina wohl nicht unbekannt geblieben sein wird. Das Buch Schilte-Haggiborim nennt dieses Instrument Mastrachita und vergleicht es mit der Panspfeife oder mit einem Kamme, da die Pfeifen auf einem mit Leder überzogenen Kästchen standen. Nach anderen hiess die Syrinx bei den Hebräern Huggab; dasselbe mit dem als Ugabh in der Genesis vorkommenden, allgemein „Flöteninstrument" bezeichnenden Worte.

Zu einem förmlichen Wunderwerke wurde in der Phantasie der Talmudisten eine Art Orgel, genannt Magrepha, welche in den ersten christlichen Zeiten im Tempel zu Jerusalem aufgestellt war. Nach dem Buche Erachin liess sie hundert Arten von Klängen hören, obschon sie nur zehn Pfeifen hatte. Jede „Vertiefung" oder Pfeife gab zehnerlei Klänge. Man hörte ihren Schall zehn Meilen weit; wenn sie gespielt wurde, konnten die Leute in den Strassen von Jerusalem einander nicht verstehen; gleichwohl war das Weltwunder so compendiös, dass die Kräfte eines einzigen Leviten genügten, es fortzutragen und zwischen dem Altare und Vorhof aufzustellen, und die ganze Länge desselben betrug nach dem Erachin eine Elle. Hieronymus, oder vielmehr der Verfasser des Briefes an Dardanus, schreibt davon, sprechend: man habe den Schall bis auf den Oelberg gehört [1]), was nichts weniger als unglaublich ist. Aber es ist problematisch, ob nicht eine grosse Kohlenschaufel gemeint ist, die auch Magrepha hiess, muthmasslich eine Elle lang war, und nach gemachtem Gebrauche zwischen Altar und Vorhof zu Boden geworfen wurde, dass es in Jerusalem hell tönte und gewiss auch bis auf dem von der Tempelterasse nur durch das schmale Thal des Kidron getrennten Oelberg zu hören war. Nach Pfeiffer [2]) war die Magrepha weder eine Orgel, noch eine Kohlenschaufel, sondern eine Pauke von sehr starkem Klange.

Ein Seitenstück zur Magrepha, von der man nicht weiss, ob sie eine Orgel, eine Pauke oder eine Kohlenschaufel war, ist das unter dem Namen „Maanim" vorkommende Instrument, nach Einigen eine Geige, nach Andern eine Trompete, nach Andern ein Klingelinstrument, bestehend aus einem viereckigen Schallkasten, über den eine starke Darmsaite mit aufgereiheten Metallkugeln gespannt war. Glocken- und Schellenwerkzeuge waren das Meziloth und das Tseltselim, dessen schallnachahmender Name eine gute Bürgschaft für seine Beschaffenheit ist.

Die Pauken, Toph, waren Handpauken, wie sie in Aegypten

1) In modum tonitrüi incitatur, ita ut per mille passus sine dubio sensibiliter, aut eo amplius audiatur — sicut apud Hebraeos de organis quae ab Jerusalem usque ad montem Oliveti et amplius sonant.

2) In dessen 1779 veröffentlichter Schrift über die hebräischen Instrumente.

oft genug abgemalt sind [1]) und waren, wie dort, das Instrument des Jungfrauenchores. Die geraden Trompeten, Chazozra oder Asosra, wurden in der aus Aegypten mitgebrachten Form aus Kupfer, aus Holz oder gar aus Silber verfertigt, z. B. auf Befehl Salomo's für den Tempel. Auch im 4. Buch Moses 10. Kap. wird für die zwei zum Berufen der Gemeinde bestimmten Trompeten ausdrücklich Silber als Material angeordnet. Ihr Bild ist im Durchgange des Titusbogens zu Rom auf dem Basrelief aufbewahrt, wo die heiligen Gefässe des Tempels, der Schaubrodtisch, der siebenarmige Leuchter u. s. w. im Triumphe getragen werden. Sie waren (wie in Aegypten) Signalinstrumente: „mache dir zwei silberne Trompeten aus einem Stücke, die Gemeinde damit zu versammeln, wenn aufbrechen sollen die Lager. Und wenn du in die Trompete stössest, soll sich zu dir die ganze Gemeinde versammeln, vor der Thür des Zeltes des Bundes. Wenn du nur einmal blasest, sollen die Fürsten zu dir kommen, die Häupter der Gemeinde Israels. Wenn aber länger und mit Absätzen der Schall erklingt, dann sollen zuerst aufbrechen die gen Morgen sind. Und wenn zum zweiten Male und auf ähnliche Weise die Trompeten erschallen, dann sollen aufbrechen die gen Mittag sind und also sollen auch die Uebrigen thun, wenn die Trompeten zum Aufbruche blasen. Wenn aber das Volk soll versammelt werden, soll der Trompeten Klang einfach sein und nicht in Absätzen erschallen. Die Söhne Aaron's, die Priester sollen mit den Trompeten blasen und das soll ein ewig Gesetz sein in euern Geschlechtern. Wenn ihr ausziehet zum Streit aus euerem Lande gegen Feinde, die gegen euch streiten, sollt ihr schmettern mit den Trompeten und also wird euer gedacht werden vor dem Herrn, eurem Gott, dass ihr entkommt den Händen euerer Feinde." [2]) So auch als das von Nebukadnezar zerstörte Jerusalem unter häufigen Angriffen der Feinde wieder gebaut wurde, da „jeglicher der da baute, mit dem Schwerte umgürtet war — und sie baueten und bliesen die Trompeten" — Nehemia aber sprach zu ihnen: „wo ihr immer den Schall der Trompeten höret, da laufet zu und zusammen, unser Gott wird für uns streiten!" [3])

Auch bei frohen und festlichen Gelegenheiten tönten die Trompeten: „wenn ihr ein Freudenmahl habet, oder Festtage, oder Neumonde, sollt ihr mit den Trompeten blasen, zu eueren Brandopfern und Friedopfern, dass sie euch zum Gedächtniss vor euerem Gott seien." [4]) Und „auch der erste Tag des siebenten Monats soll euch ehrwürdig und hochheilig sein, keine Dienstbarkeit sollt ihr an dem-

1) Damit stimmt die Beschreibung zusammen, welche Isidorus Hispalensis gibt „in simile cribri" — wie ein Sieb.
2) 4. Buch Moses, Kap. 10.
3) Esdra, Kap. 4.
4) 4. Buch Moses, Kap. 10. V. 10.

selben thun, denn es ist der Tag des Klanges und der Trompeten."[1]) Nach dem alten jüdischen Gewohnheitenbuche war die Zahl der Trompeten nie unter zwei, nie über hundertzwanzig.[2]) Neben den Trompeten gab es Hörner: Schöfar stark gekrümmt, Keren mit geringerer Biegung. Das sind die Widderhörner, die Posaunen, deren Schall das Sabbat- und Jubeljahr ankündigte: „auch sollst du mit der Posaune blasen, im siebenten Monat, am zehnten Tag des Monats zur Zeit der Versöhnung in euerem ganzen Lande."[3]) Die sieben Posaunen des Halljahres waren es, vor denen die Mauern Jericho's stürzten.[4])

Den kriegerischen Trompeten Israels tönten endlich im Jahre 66 n. Chr. die Trompeten der römischen Legionen des Titus entgegen. Am 11. Juli des Jahres 70 n. Chr. hörte das tägliche Opfer im Tempel zu Jerusalem auf, am 17. August wurde der Tempel selbst erobert, geplündert, verbrannt; der alte Tempeldienst nahm ein Ende, der letzte Rest der alten David'schen Tempelmusik ging unter, Jerusalem fiel und das Volk wurde in alle Länder zerstreut.

Zusätze und Nachträge.

Zu Seite 137. Eine genaue Beschreibung und Abbildung des Colascione findet sich in Mersenne's Harmonicorum libri XII, zweite Abtheilung propositio XXIV. S. 35 unter der Ueberschrift „Bichordi, Trichordique, seu Colachonis Figuram et usum aperire." Die Abbildung gleicht mit dem verhältnissmässig kleinen mandelförmigen Corpus des Instrumentes und dessen unendlich langem Halse völlig den altägyptischen, oft abgebildeten Lauten, dagegen nur wenig dem bei Burney nach dem Obeliskenbildwerke gezeichneten mehr derben, kürzen Instrumente, welches letztere eher der bei Mersenne Seite 25 und 26 vorkommenden Pandura und Mandura Aehnlichkeit hat. Mersenne beschreibt das Colascione als ein 6 Fuss langes Instrument, mit zwei oder drei Saiten, mit acht, neun bis sechszehn Bunden auf dem Griffbrette. Die Stimmung der drei Saiten ist mit $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{g}}$ angegeben. Die Bunde sind geordnet „juxta leges harmonici Canonis seu monochordi".

Zu Seite 150. Ueber das hebräische Instrument „Nebel", über die *Νάβλα* (auch wohl ὁ *νάβλας*) der Griechen und des Nablium (oft im Plural Nablia) oder Naulium der Römer sind wir keineswegs im Klaren. Villoteau in der Descr. de l'Egypte (XIII. Bd. S. 477) will es als ein Blasinstrument angesehen

1) 4. Buch Moses, Kap. 29.
2) Letztere Zahl gibt auch Chron. II. 5. Kap. 12. V. an.
3) 3. Buch Moses, Kap. 25. v. 9.
4) Josua, Kap. 6.

wissen und glaubt es in dem heutigen ägyptisch-arabischen Instrument Zukkarah wieder zu erkennen (im Bilderatlas abgebildet, Pl. CC. Fig. 25). Dieses letztere ist eine Art Sackpfeife, doch ohne bourdonnirende Pfeifen (cornemuse sans bourdon), ein Bockfell mit zwei hervorragenden Pfeifen, deren Schallbecher nach oben gekrümmt sind. Die Stelle aus Athenäus, welche Villoteau citirt (eine Aeusserung Sopater's) beweist allerdings, dass dort damit ein Blasinstrument gemeint sei, die Identität mit jener arabischen Sackpfeife beweist sie aber keineswegs. Es wird dort als Lotospfeife geschildert. Wichtiger ist sein Argument, dass die Septuaginta das Wort „Nebel“ einige Male mit Schlauch (ἀσκός) übersetzt, was, mit Rücksicht auf die orientalische Gewohnheit den Wein in Schläuchen zu verwahren, der Beschreibung im Schilte-Haggiborim verwandt ist. Nun höre man aber die Beschreibung, welche Josephus (antiq. jud. VII) gibt, deren Worte im Originale also lauten: *ἡ μὲν κινύρα δέκα χορδαῖς ἐξημμένη τύπτεται πλήκτρῳ, ἡ δὲ νάβλα δώδεκα φθόγγους ἔχουσα τοῖς δακτύλοις κρούεται.* Hier ist die Nabla wieder ein Saiteninstrument. Man bemerke ferner, dass Josephus bei der Kinnyra von zehn S a i t e n, bei der Nabla dagegen von zwölf T ö n e n spricht, was man auf ein lautenartiges Instrument deuten könnte, zumal eine Laute mit rundem Corpus und kurzem, dickem Halse, auch (nach dem Schilte-Haggiborim) einer Weinflasche verglichen werden könnte. Nun muss man freilich fragen, wie es doch kömmt, dass es an antiken Abbildungen und an genauern Aeusserungen aller Schriftsteller über ein so wichtiges und schönes Instrument so ganz fehlt, und warum, wenn die Römer in den Kaiserzeiten es kannten, es so ganz in Vergessenheit gerathen konnte, dass die Lauten und Guitarren den Europäern erst wieder durch die Saracenen vermittelt werden mussten? Auch der Ausspruch Ovid's, man solle die Nabla mit beiden Flachhänden (duplici palma) spielen, deutet nicht auf eine Laute, sondern eher auf eine Art Psalter oder Harfe. Den mittelalterlichen Schriftstellern ist die Nabla etwas Fremdes. Isidorus Hispalensis, einer der ältesten, zählt (Kap. VIII. de tertia divisione musica, quae rhythmica dicitur) alle möglichen Instrumente auf. Psalterium, Lyra, Fenices, Pectides, Tympanum, Cymbala, Acetabula, Sistrum, Tintinablum, Symphonia, von der Nabla kein Wort. Ob mit der Nubelle, deren der König von Navarra (um 1230) in einem seiner Gedichte gedenkt, wegen der Klangähnlichkeit die Nabla gemeint ist, bleibe unentschieden. Du Cange hat in seinem Glossar das Wort Nablizare und erklärt es durch „Psalmisare, ψάλλειν.“

Zu Seite 156. Bei Juvenal (Sat. XIII. v. 93) schwört ein Römer: „Isis et irato feriat mea lumina sistro“. Ueber die römischen Isisstatuen macht Burkhardt (Cicerone, S. 429) die Bemerkung, dass sie sehr leicht an dem Sistrum ihrem stereotypen Attribut zu erkennen sind, er weist aber darauf hin, dass man diese Statuen bald für die Göttin selbst, bald für eine blosse Priesterin ausgebe, die alten ägyptischen Bilder halten dagegen das Henkelkreuz (als Symbol des Lebens) in Händen, welches mit dem Sistrum eine gewisse Aehnlichkeit hat.

Zu Seite 179 und 180. Bei Bonomi (Ninive and its palaces Fig. 114, 115) kommt auch ein Instrument vor, welches einer sehr langgehalsten Laute gleicht. Hiernach hätten also die Assyrier ein solches Instrument doch wohl gekannt. S i c h e r l i c h a b e r w a r e s k e i n o r i g i n a l a s s y r i s c h e s, s o n d e r n d u r c h d e n V e r k e h r m i t A e g y p t e n h e r ü b e r g e k o m m e n. Wenn es so ist, so entfällt Kiesewetter's Annahme, als hätten die Perser erst während ihrer Herrschaft in Aegypten die Laute und Guitarre kennen gelernt und sich zugeeignet, sie konnten sie näher und bequemer von Assyrien her haben. Ist das vielleicht die Pandura, deren Besitz Pollux den Assyrern zuschreibt? — Ueber die kegelförmigen Trompeten der Assyrer sehe man Layard, Second expedition S. 111—114. Die Bildwerke, wo dieses Instrument vorkömmt, gehören aber der Zeit Sennacherib's an und sind kein Argument gegen den ägyptisch-tyrrhenischen Ursprung desselben. Ueber die Entstehung unseres Claviers aus dem uralten asiatischen Psalter werden im zweiten Bande an gehöriger Stelle

die Nachweisungen gegeben werden. Vorläufig sei bemerkt, dass diese Entstehung in das Jahr 1350—1400 fallen muss, denn noch Johann de Muris weiss in seinen Schriften (deren Entstehung 1323—1345 datirt ist) noch kein Wort von einem solchen Instrument und empfiehlt für den Unterricht das ungeschickte Monochord, während ich in einem altdeutschen, mit der Jahreszahl 1404 bezeichneten Manuscript der Wiener Hofbibliothek (Minneregeln) bereits das „Clavichordium“ und „Clavicymbolum“ erwähnt gefunden habe. Der Name „Symphonia“ wird im Laufe der Zeiten auf die allerverschiedensten Instrumente angewendet. Während sie nach dem Schilte-Haggiborim eine, der Beschreibung nach der arabischen Zukkarah ähnliche Sackpfeife sein soll, erklärt Isidorus Hispalensis „Symphonia vulgo adpellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extensa, quam virgulis hinc et inde musice feriunt fitque ex ea concordia gravis et acuti suavissimus cantus“. Also eine Trommel, den alt-ägyptischen oder hindostanischen ähnlich. De Muris (Summa musicae IV.) sagt „Symphonia seu organistrum“, d. i. die Drehleier. Bei Prätorius (Organographia Cap. XI. S. 63) wird dagegen die Symphonie als Tasteninstrument zusammen mit dem „Clavicymbel“ genannt.

Zu Seite 186. Bei den semitischen Völkern hiess die Flöte auch אבובא Abuba (Thargum), davon haben die Ambubajen den Namen.

Zu Seite 187. Die Gingrasflöte hiess auch wohl Gingros oder Gingria, so bei Hesychius, welcher erwähnt, sie werde zum ersten Unterrichte verwendet (*μικρὸς αὐλὸς ἐν ᾧ πρῶτον μανθάνουσι*). Casaubonus bemerkt, dass bei Arnobius das Gänsegeschrei Gingritus genannt wird, was nicht gerade für die Schönheit des Tones dieser Flöten spricht.

Zu Seite 204. Ueber das hebräische Nebel bemerkt Prätorius (Syntagma, I. S. 110): „Nablum seu Nablium נֶבֶל *Nebel* a נָבַל *concidere*. Unde נֶבֶל *Uter*, qui compressus collabitur. Sic נִבְלֵי־שָׁמַיִם *utres coeli*, h. e. nubes velut in utres digestae. Hieron. Concentus coeli. Job 38. 37.“ Das wäre allerdings ein starkes Argument für Villoteau's Meinung, der im Nablum eine Sackpfeife finden will, und die Beschreibung des Schilte-Haggiborim würde dann nicht eine Weinflasche, sondern einen Weinschlauch meinen. Nun sagt aber das eben erwähnte Buch, es habe 22 in drei Octaven getheilte Saiten gehabt. P. Athanas. Kircher, der seine Abbildungen hebräischer Instrumente in der Musurgie, I. S. 48 u. s. w. „ex antiquo codice Vaticano“ genommen, bringt das Nebel in hackbrettartiger Gestalt. Diese Abbildungen sind als historische Zeugnisse ganz werthlos, denn augenscheinlich sind sie nach bekannten neueren Instrumenten gemodelt.

DRITTES BUCH.

Die Musik der antiken Welt.

Die Musik der Völker der antik-klassischen Cultur (Griechen und Römer).

Die Musik der Griechen.

I. Die historische Entwickelung der Tonkunst bei den Griechen.

Mit dem Namen Griechenland fühlen wir uns in die Heimat der Künste versetzt. Ein wunderbarer Zauberhauch von Schönheit ist über alles gebreitet, was das Volk der Hellenen hervorgebracht hat, um so wunderbarer, als er uns nicht allein aus den Dichtern, aus den besser erhaltenen Werken der bildenden Kunst und der Architektur, sondern selbst noch aus Trümmern und Bruchstücken entgegenweht, an denen Zeit und Barbarei ihr Aergstes gethan haben. Der Parthenon, von Morosini's Bomben gebrochen, von Elgin beraubt, lebt, wenn ihn die sinkende Sonne im Goldglanze verklärt, vor dem Beschauer wie in seiner ganzen früheren Herrlichkeit auf, und vor seiner einfachen Grossheit scheint die Pracht der späteren Bauwerke eitel Prahlerei. Und kann man für den ersten Blick etwas Kläglicheres sehen als die Skulpturen aus seinen Giebelfeldern? Bruchstücke von Figuren, sogar Bruchstücke von Bruchstücken [1]) — zerschunden, zerspalten, rissig und fleckig. Aber allgemach fängt etwas an herauszuklingen, wie himmlische Musik in reinster Harmonie; nicht lange, und wir sehen keine Beschädigung mehr und eine Welt der erhabensten Schönheit, der einfältigsten Grossartigkeit steht vor unsern erstaunten Blicken. Das Wort der Weisen, der Dichter, der Geschichtschreiber tönt noch jetzt mit dem Ausdrucke des unsterblich Lebensvollen zu uns. Was von der hellenischen Welt gerettet auf unsere Tage herübergekommen ist, zeigt uns den Stempel der Schönheit, das „sinnliche Scheinen der Idee" unter den gedenkbar einfachsten Bedingungen.

Ein Volk, mit solchem Sinne für das Schöne begabt, dessen Sprache reiner Wohllaut, dessen erste Lebensbedingung geregeltes

1) Der geringe Rest vom Torso des Poseidon genügt, um uns das Bild des gewaltigen Erderschütterers zu geben.

Maass war, das in jeder Regung durch den Rhythmus maassvoller Schönheit geleitet wurde, konnte für den Reiz der musikalichen Töne nicht unempfänglich bleiben. In der That finden wir in den Schriften der griechischen Philosophen, Historiographen, Dichter, eine Liebe und Werthschätzung der Musik ausgesprochen, die ihr den Rang neben der Poesie zugesteht. Unter den Völkern der antiken Welt ist aber wirklich keines, dessen Musikpflege sich mit jener der Griechen vergleichen liesse. Sie verstehen zuerst die Musik als Kunst, als ebenbürtige Schwester der übrigen Künste. Bei den Griechen wird die Musik zuerst und zum erstenmale Selbstzweck. Man macht nicht mehr ausschliesslich deswegen Musik, weil sie den Tanz regelt, oder die Festesfreude erhöhen hilft, oder weil sie zur Feierlichkeit des Opfers passt; man macht Musik, weil sie an und für sich, ohne weitere äusserliche, zufällige Bestimmung zu diesem oder jenem Zwecke, etwas Schönes ist. Nur unter dieser Voraussetzung konnte es geschehen, dass uns eine zahlreiche Menge von Künstlernamen aufbehalten geblieben ist, während wir aus dem Oriente kaum mehr als die Namen einiger der Sängerschaar Vorgesetzten kennen, bei deren Nennung mehr ihre distinguirte Stellung als ihre etwaige persönliche Kunstfertigkeit in Anschlag kam. Nur unter einer solchen Voraussetzung war es möglich, dass die Griechen eigene Gebäude für Musikaufführungen bestimmten (das Odeion in Athen, die Skias in Sparta), dass die grossen Nationalspiele nicht allein zu dichterischen, sondern sogar zu rein musikalischen Wettkämpfen Anlass gaben.

Die Aufgabe, vor einer gebildeten Hörerschaft mit ausgezeichneten Wettkämpfern um den Preis ringen zu müssen, machte anhaltende Vorübungen nöthig, deren Folge keine andere sein konnte, als dass sich die Behandlung der Instrumente, des Gesanges, von einfacher Richtigkeit der Tonangabe und Tonverbindung allmählig zur Feinheit des Vortrages, zu ausdrucksvoller Schönheit erheben, und endlich sogar zur entschiedenen Virtuosität raffiniren musste. Die Nothwendigkeit, zwischen mehren vorzüglichen Musikern diesem oder jenem den Preis zuerkennen zu sollen, machte den Zuhörern eine Ausbildung des Gehörs sowohl als des künstlerischen Geschmakes nöthig, welche sie befähigte, auf die feinsten Unterschiede der Vortragsweise kennerisch einzugehen.

Die beiden Faktoren jedes Kunstgenusses — der darbietende Künstler, der geniessende Empfänger — förderten einander in solcher Weise auf das Entschiedenste, da ihre beiderseitige Stellung eine ganz andere war, als die des Orientalen, der im Halbschlafe der Verdauung, im Behagen der Weinlaune träumerisch und passiv die Töne an sich vorübergleiten liess, womit ihn der Miethling oder Sklave zu ergötzen suchte. Der Makel, der dort auf der Miethlings- und Sklavenkunst lag, verschwand, wo freigeborene Griechen vor ihresgleichen, ja vor den Landesgöttern selbst, mit Lyra oder

Flöte um den Preis ringen durften. Der eigentliche Nationalgott der Hellenen, der jugendlich schöne Sonnengott Apoll war zugleich der Musenführer und die Lyra sein Symbol; auch der Nationalheros Herakles war ein Lyraspieler, die Thasier bildeten ihn auf ihren Münzen gleich dem Sonnengotte mit Saitenspiel und Geschoss ab.[1]) Achilleus beschwichtigte seinen kummervollen Verdruss mit Lyraspiel. So mochte denn kein Bedenken entstehen, bei dem edeln Knaben, dessen Erziehung eine gymnastische und musische war, in die musische Ausbildung auch den Unterricht in der Musik aufzunehmen, ja er galt, wie wir aus der Republik des Plato und der Politik des Aristoteles wissen, für eins der wichtigsten Bildungsmittel; während es z. B. in Aegypten, nach Diodor's Bericht unschicklich war, Musik zu lernen.

Die Tonkunst drang tief in alle Kreise griechischen Lebens, sie hatte bei den Griechen nicht, wie bei den bisher besprochenen andern Völkern, blos eine culturhistorische Bedeutung, sondern erlebte in sich selbst eine kunstgeschichtliche Entwickelung, wie wir sie bei der ägyptischen, hebräischen u. s. w. Musik vergebens suchen würden.

Die Musikgeschichte Griechenlands theilt sich in drei von einander sehr deutlich geschiedene Epochen. Die erste umfasst den Raum von den Urzeiten der griechischen Geschichte bis zur dorischen Wanderung. In dieser halbmythischen Zeit hat Alles noch ein mehr nach der asiatischen Weise deutendes Aussehen. Die Musik wird bereits geistreicher als im Orient aufgefasst, allein im Ganzen ist die Stellung derselben doch wesentlich dieselbe, wie dort. Man ehrt Götter mit Hymnen, oder erfreut sich beim Schmause am Gesange des Sängers, denn der Held, der König hört den Sänger gerne und lohnt ihm, aber er selbst kann und mag nicht Musik üben. Von der dorischen Wanderung an, um 1000 v. Chr., beginnt die historische Zeit Griechenlands, und mit ihr die zweite Epoche der griechischen Musikgeschichte. Schnell entwickelt sich jetzt die Tonkunst, aber immerfort im engsten Verbande mit der Poesie, so dass die Geschichte hellenischer Musik nothwendig auch in das Gebiet hellenischer Dichtkunst hinübergreifen muss, und umgekehrt. Jetzt kommen musikalische Wettkämpfe in Aufnahme, Chöre und Tänze feiern die grossen Nationalfeste und die Götteropfer. Grosse Künstler, deren Namen in dankbarer Erinnerung bleiben, fördern die Kunst, die Kunstmittel werden reicher, Tonarten, Rhythmengattungen bilden sich aus, öfter unter Einflüssen von Asien her. Die Musik behält ihre grossartig einfache, ernste, religiöse, aber auch strenge und schmucklose Weise. Sie wird ein wichtiges Er-

1) Mionnet, descr. des médailles, pl. 55, 5 und Denkmäler der alten Kunst von Müller und Wieseler, 1. Bd. Taf. VIII. 31.

2) Athen, IV. 84.

ziehungsmittel. Ihre edelste Blüte entfaltet sie im Jahrfünfzig vor dem Perserkriege, während dieses glorreichen Kampfes (490—480 v. Chr.) selbst, und bis zu dem für Griechenland so folgenschweren peloponnesischen Kriege (431—404 v. Chr.). Der fein und tief durchgebildeten musikalischen Praxis stellt sich vervollständigend eine scharfsinnige, tiefgegriffene, wesentlich mathematische Tonlehre zur Seite, wie es scheint nicht ohne Anregungen von Aegypten her. Der peloponnesische Krieg leitet die dritte und letzte Epoche ein. Die Musik erfährt eine sehr durchgreifende Reform, sie lernt es, sich allenfalls auch völlig von der Poesie loszumachen, im Tonsysteme treten Aenderungen ein, eine neue Tonlehre stellt sich der alten, rein mathemathischen, feindlich entgegen. An die Stelle der bisherigen einfachen Kunst tritt eine reich prunkende, lebhafte, ein bedenklicher Luxus in Verwendung der Kunstmittel gewinnt die Oberhand, das Virtuosenthum florirt. Fast wie Gegensätze stehen die alte Musik der zweiten und die neue Musik der dritten Epoche neben einander. Einsichtsvolle Männer erkennen die Entartung und klagen und sprechen vergebens zu Gunsten der schlichten, gediegenen alten Kunst. In diesem Zustande geht die Musik auf das alles bezwingende, alles verschlingende Rom über. Griechenland ist jetzt nur einer der Nebenflüsse, die sich in den grossen Hauptstrom des Römerreiches ergiessen, und von denen dann weiter keine Rede ist. Aber die Kunstanlage des griechischen Volkes ist so gross, dass sie trotz Entartung, trotz Unterjochung seine Musik genug treffliche Elemente bis in die christliche Zeit gerettet hinüberbringt und anregend für die beginnende christliche Tonkunst zu werden vermag.

Wir dürfen dabei nicht vergessen, dass wir die Anschauungen, die wir von unserer Musik abstrahirt haben, bei der griechischen bei Seite lassen müssen, weil sie ihrer ganzen Bestimmung, ja ihrer ganzen Beschaffenheit nach etwas ganz Anderes war. Sprechen wir von griechischer Kunst, so denkt Jeder zunächst an Skulptur, nicht deswegen, weil wir so viele Reste antiker Bildhauerei in unseren Museen aufgestellt sehen, sondern wirklich deswegen, weil die Plastik das Wesen griechischen Geistes am schärfsten und reinsten ausdrückt, weil die Griechen plastisch fühlten und bildeten, weil ihre Architektur, ihre Malerei (wie sie uns in dürftigen Vasenbildern erhalten ist) [1]), ihre Dichtung ein rein plastisches Gepräge zeigt. Die Musik ist aber die der Plastik am meisten ferne Kunst. Wo das Gebilde der Skulptur in greifbarer Gegenwart vor uns steht, seine ganze Bedeutung in die äusserliche

1) Ob man die in Pompeji gefundene malerische Alexanderschlacht noch zur rein griechischen Kunst im älteren Sinne rechnen könne, ist mehr als zweifelhaft, und die Schlüsse, welche z. B. Stahr in seinem „Jahre in Italien“ daraus zieht, sind wenigstens voreilig.

körperliche Bildung setzen muss, öffnet uns die Musik in ihren verwehenden Klängen unbekannte, nicht in Worten, nicht in Gebilden auszudrückende geistige Tiefen — in der Plastik zieht sich das Kunstgebilde vor uns zum ganz bestimmten Individuum zusammen (der Apoll von Belvedere, der Moses des Michel Angelo), in der Musik öffnet sich uns ein gränzenloses Reich, dessen Anfang und Ende Niemand kennt. Die Plastik ist die eigentliche classische, die Musik die eigentlich romantische Kunst. Die Musik der Griechen war nun, wenn der Ausdruck auch hier noch erlaubt sein kann, ebenfalls plastisch, so weit Musik es zu sein vermag. Das Wort des Dichters sollte durch sie zu schärferer Bestimmtheit hervorgehoben werden, sollte dem Hörer wie ein gerundetes Marmorbild entgegentreten, fast möchte man sagen; es war mehr eine zum musikalisch-commensurabeln Tone gesteigerte affectvolle Recitazion, als eigentlicher Gesang, wie er bei uns im Gebrauche ist.

Die Musik öffnete dem Griechen kein romantisches, gränzenloses Wunderreich, aus dem räthselhafte Schauer oder Entzückungen wehen, sie rückte ihm vielmehr die Pindarische Ode, die Sophokleische Scene erst recht in die volle Beleuchtung des hellenischen Tages, dessen blauer Himmel wolkenlos herniederstrahlte. Wäre der Ausdruck nicht gar zu kühn, so möchte man sagen: die griechische Musik war für die griechische Dichtkunst, was die Polychromie für den griechischen Tempel, für die griechische Statue war. Wie diese in kluger und bescheidener Unterordnung die Bauglieder mit leichter Nachhilfe beleben, wie sie an der Statue nicht den realistischen Schein des Lebens lügen, sondern ihn nur von ferne andeuten sollte, so sollte die Musik nicht das Wort des Dichters eigensüchtig verschlingen oder sich eigensüchtig vordrängen, sondern das Wort erst recht hell und klar ertönen machen. Darum war es kein Mangel, wenn die griechische Musik der Harmonie und Vielstimmigkeit im Sinne unserer Musik entbehrte. Aus jenem unbegränzten Wunderreiche mögen auf uns von allen Seiten Gestalten und Gesichte eindringen, die Melodie des Griechen musste sich einfach, klar, unscheinbar, rein und sinnig beschränkt hinziehen, wie das Mäanderband an den Architraven seiner Gebäude. Polyphonie war bei der griechischen Musik ihrem tiefsten Wesen nach unmöglich. Die ohne Gesang blos von Flöten oder Lyren vorgetragene Musik muss nothwendig denselben Charakter gehabt haben.

Könnte das griechische Volk, das in Olympia oder im Perikleischen Odeion den Nomen seiner Flötenbläser oder Kitharisten horchte, eine Symphonie Mozart's oder Beethoven's hören, es würde darin ohne Zweifel Sinn und Zusammenhang vermissen und nur ein barbarisches Durcheinanderlärmen hören. Denn die Fähigkeit, ganze Tongruppen in Gedanken einerseits von einander getrennt zu halten,

andererseits sie in Gedanken gerade wieder als ein Ganzes zusammenzufassen, muss anerzogen, muss geistig erworben sein. [1])

Den Griechen war (wie den Indianer) die Musik Göttergabe und Göttersache. Aber ihre Mythendichtung zerfliesst nicht wie jene der Hindostaner in gestaltlose Phantasmagorien, sie tritt so lebensfrisch und lebenskräftig auf, dass man geneigt ist, es ganz in der Ordnung zu finden, wenn jene Mythen die Geschichte von Hellas eröffnen und ein zauberhaftes Morgenlicht dort verbreiten, wo die Geschichte anderer Völker meist noch in Nacht und Dunkel wandelt. Die griechische Musikgeschichte macht keine Ausnahme. Hier begegnet uns Apollo, der freundliche und wieder so furchtbare Lichtgott, der, kaum geboren, die Windeln und goldenen Bänder, in welche ihn die Göttinnen gewickelt, zerriss und ihnen zurief: „mir soll werth sein die Kithar und werth der gekrümmte Bogen, und verkünden will ich den Menschen des Zeus untrüglichen Willen." Seine erste That aber war, den Python, die finstere Nachtgeburt, mit seinen Pfeilen zu erlegen, da erscholl der erste Siegesgesang, ἰὴ ἰὴ παιήον der erste Päan, und in Delphoe wurden die pythischen Spiele mit Gesang und Kitharspiel, und in dem stets wiederholten Thema des Drachenkampfes und des pythischen Nomos der Sieg des Gottes gefeiert. [3]) Apollon ist ein Gott der Begeisterung, nicht allein der prophetischen (τὸ ἐξ Ἀπόλλωνος μαίνεσθαι), sondern auch der musikalischen. In weiten, wallenden, duftenden Gewändern, die klangreiche Phorminx im Arme, war er das göttliche Vorbild aller Kitharoden und der Führer der Musen. [4]) Seine Feste in Delphoe und Delos waren voll musikalischer und lyrischer Uebungen. Die Mahle der Götter selbst wurden durch Apollon's Saitenspiel, durch den Gesang der Musen und den Tanz der Chariten und Horen verherrlicht. [5]) Auch bei Hochzeiten der Heroen (des Kadmus und der Harmonia, des Peleus und der Thetis) fanden sich mit den übrigen Göttern die Musen ein und sangen das Brautlied [5]), und bei Achills Tode erklang ihr rührender Klagegesang, dass Götter und Menschen weinten. [6]) Sonst sangen sie die Götterthaten

1) Sehr richtig meint Böckh (Pindari Opera quae supersunt. S. 253) „Tantum abhorret ab antiquitatis indole nostrae harmoniae ratio, ut eam veteribus displicituram fuisse, si nossent, contendere ausim. Quemadmodum enim architectura gothica valde improbanda Graecis fuisset, ac quemadmodum prae geometria sua non, opinor, nostra analysis iis esset probata, ita ne harmoniam quidam nostram magnopere mirati essent."

2) Die ersten Sieger waren der Kreter Chrysothemis, der Thraker Philammon und Thamyris. Der Argiver Sakadas führte den Flötenwettkampf, Philammon sogar die Mitwirkung des Chores und die Orchestik dabei ein.

3) Preller, griech. Mythologie, 1. Bd. S. 173.

4) So stand Apollon, von Skopas gebildet, im palatinischen Tempel zu Rom. Eine Nachbildung besitzt das Pio-Clementinische Museum.

5) Pindar, Pyth. III. 88.

6) Odyss. XXIV. 60.

des Zeus, den Ursprung der Welt und andere hohe Dinge, und tanzten festlich um den Altar. In Leibethron am Olymp, am böotischen Helikon bei Askra und Thespiä hatten sie ihre uralten Dienste und damit verbundene Wettkämpfe (*μουσεῖα*). Sie sind wahre Musikgöttinnen, auf den älteren Vasenbildern haben alle Musen dieselben Attribute in Händen, musikalische Instrumente, Schriftrollen und Kästchen zu deren Aufbewahrung.[1] Der zweite Führer der Musen ist **Dionysos**, in diesem Sinne als *Διονύσος μελπόμενος* verehrt, der Gott der heftigst aufgeregten Begeisterung, der schallenden, rauschenden Musik der Flöten und Pauken, des Dithyrambus, der heiteren Komödie und der hochernsten Tragödie, daher die dramatischen Dichter und Künstler auch *Διονύσου τεχνῖται* genannt wurden.[2] Wilder lärmt noch die Musik der Pauken, Pfeifen, Hörner und Cymbeln, mit welcher die Bacchen, die Verehrer Kybeles, beim Scheine lodernder Fackeln durch die Gebirgswälder nächtlicher Weile hintoben. Die neckische Zunft der Satyre vertritt die bäuerische, ländliche Musik, zu den Klängen der Syrinx, der Pfeife, der Castagnetten und Schallbecken tanzen sie ihren lustigen Sikinnis[3]), und haben im Satyrspiel auch an der dramatischen Kunst ihren Antheil. Sogar der dicke alte Silen und seine Sippschaft, Hyagnis, Marsyas, Olympos treibt das Flötenblasen mit Erfolg, nur dass der würdige Altvater selten in der Verfassung ist, blasen zu können, erhält er sich doch nur mit Mühe auf seinem Eselein, oder muss beim Dionysoszuge gar in einem Wägelchen nachgefahren werden, wofür er freilich das Stichblatt tausendfacher Neckerei ist. So durchtönte also Musik die Götterwelt der Griechen von den hohen Hymnen der Musen bis zu dem Geschwärme des bacchischen Festes. Neben den Musik übenden Göttern und Halbgöttern treten die menschlichen Heroen der Musenkunst auf, **Orpheus**, dessen Saitenspiel selbst die erbarmungslosen Götter der Unterwelt rührt; **Thamyris**, der verwegen die Musen zum Wettkampfe herausfordert und zur Strafe erblindet, die Musensöhne **Linos**, **Jalemos** und **Hymenäos**. Der historischen Zeit näher, aber noch immer halbmythisch, stehen jene priesterlichen Sänger da, welche den Cultusgesang und Götterdienst der einzelnen Städte ordneten, so in Attika **Musäos**, der für einen Zögling der Musen oder für einen Schüler des Orpheus galt, auf dem Museionhügel in Athen sein Grab und am Ilyssos seinen Cult hatte, dessen Hymnen von dem Geschlechte der Lykomiden bei Opfern der Demeter gesungen wurden; **Pamphos**, von

1) Preller, griech. Myth. 1. Bd. S. 284.

2) Ebend. S. 440.

3) Die vortreffliche florentiner Statue des die Krotalen begeistert schwingenden und das Krupezion tretenden Satyrs ist bekannt, eben so die schöne Gruppe des Pan, der den Olympos die Syrinx spielen lehrt. Die Erfindung des Sikinnis wurde einem Kreter Sikinnos zugeschrieben, und die Satyren hiessen davon auch *σικιννισταί* (Athenäus, I. 37).

dem das Geschlecht der Pamphiden herstammte, in Eleusis Eumolpos, der Stammvater des Priestergeschlechtes der Eumolpiden, über den schon bestimmte historische Angaben oder doch wenigstens historisch aussehende Sagen vorliegen, er habe nämlich mit den Eleusiniern einen Kampf gegen die Kekropiden in Athen unternommen, sei jedoch von deren König Erechtheus im Zweikampfe erschlagen worden.[1] Selbst Homer, dessen Gesänge uns noch heute so entzücken, wie einst seine Zeitgenossen, ist noch immer eine in mythischer Beleuchtung stehende Gestalt, seine Eltern sind Meles der Flussgott und Kritheis die Nymphe, Bienen nähren ihn u. s. w., und ob er gleich von sich selbst gesagt hat: „er sei ein erblindeter Mann, der das felsige Chios bewohnet, dessen Gesang unerreicht noch herrschen wird in der Zukunft,“[2] so hat die Kritik bekanntlich dem göttlichen Greise die Existenz abgesprochen und ihn als den Collectivbegriff einer Rhapsodenschule darzustellen gesucht.[3] Mag Homer immerhin eine mythische Person sein, die Zeit, die Cultur, welche uns in seinen Gedichten in unvergänglichen Zügen geschildert wird, ist kein Mythus, sondern historische Realität. Die Griechen knüpften in ihrer allerältesten Zeit die ersten Versuche, einen Gesang anzustimmen, ohne Zweifel an den Götterdienst, so gut wie ihre ältesten Schnitzwerke Götterbilder waren, wie ihre Baukunst sich zuerst an Tempeln und den Denkmalen göttergleicher Helden versuchte.[4] „Der Dienst der Götter,“ sagt Otfried Müller, an den sich alles höhere Geistesleben im frühesten Alterthume anknüpfte, von dem die ersten Anfänge der bildenden Kunst, der Baukunst, der Musik und Poesie ausgingen, muss lange hauptsächlich in stummen Handlungen, bedeutungsvollen Geberden, in leise gemurmelten Gebeten, endlich auch in laut ausgestossenem Geschrei (ὀλολυγμός), dergleichen in späteren Zeiten bei dem Tode der Opferthiere als Zeichen inneren Gefühls erhoben wurde, bestanden haben, ehe das geflügelte Wort sich vom Munde löste und die Versammelten zu höheren Empfindungen zu erheben suchte, ehe der erste Hymnus ertönte.“[5] Auch der Hirt auf der Trift der einsamen Bergeshöhe, der Schnitter, der Winzer im Felde, mag sein kunstloses Lied angestimmt haben, wie solche Beschäftigung den

---

1) Dunker, Gesch. des Alterthums, 3. Bd. S. 94. Derselbe Autor sagt S. 276, über jene Sängergeschlechter: „man rief die Sänger, wenn man in Noth war, wenn man der Hilfe der Götter dringend bedurfte, bei jährlich wiederkehrenden Festen und Opfern.“

2) *Τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι παιπαλοέσσῃ τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί.* (ad Apoll. 172).

3) Die entgegengesetzte Ansicht vertheidigt neuestens mit Geschicklichkeit Julius Braun im 2. Bande seiner Geschichte der Kunst.

4) Das Tempelhaus auf dem Berge Ocha, das unterirdische Grab in Mykene, bekannt als Schatzhaus des Atreus, das pyramidenförmige Polyandrion bei Tirynth dessen Pausanias gedenkt etc.

5) Gesch. der griech. Lit. 2. Aufl. 1. Bd. S. 26.

Trieb dazu unwiderstehlich anregt, wie auch die Phryger zum Kornschnitte ihren Lityerses hören liessen [1]), und der hebräische Prophet vom „Gesange der Schnitter im Feld der Erndte" spricht. [2]) Gleich dem Lityerses der Phryger, dem Manerosgesange der Aegypter, dem Bormos der Maryandiner [3]) hatten die Griechen seit uralter Zeit ihr klagendes Linoslied, genannt αἴλινος (ach Linos) [4]) oder οἰτόλινος (Tod des Linos). Ein Grab des Linos fand sich in Theben, Chalkis, Argos und noch an anderen Orten. Der alte Sänger Pamphos soll den Klaggesang am Linosgrabe zuerst angestimmt haben. Nach der Sage der Argiver war Linos ein Knabe göttlichen Geschlechtes, der unter Lämmern bei Hirten aufwuchs und von wüthenden Hunden zerfleischt wurde. [5]) Aus einem Verse Homers wissen wir, dass der Linosgesang bei der Traubenlese gesungen wurde [6]), aber auch bei Festen wurde Linos, der Sohn Uranias, von den Sängern und Kitharoden beklagt, wobei der Ausruf: „Ailine" den Anfang und den Schluss des Gesanges bildete. [7]) Ein ähnlicher, an ähnliche Mythen geknüpfter Klaggesang war der Jalemos. Die alten Arkader von Tegea sangen zur Zeit der Hitze des Hochsommers ein klagevolles, Skephros genanntes Lied. [8]) Als Klage um Todte wurde der Threnos von einem neben der ausgestellten Leiche sitzenden Sänger angestimmt, während die klagenden Frauen Seufzer und Wehrufe hören liessen. [9])

---

1) S. oben S. 188.

2) Arbeit durch Gesang zu erleichtern, liegt eben auch in der Natur, Homer lässt die Kalypso beim Weben ein Lied singen (Odyssee V. 61), die Sklavinnen auf Lesbos, denen die schwere Arbeit oblag, die Handmühlen zu drehen, sangen dazu ein Liedchen: mahle Mühle, mahle, auch Pittakos, der König des grossen Mytilene mahlt (verrichtet schwere Arbeit).

3) Vergl. über den Bormos Pollux X. Dieses Lied wurde mit Begleitung von Flöten angestimmt. Auch den Maryandinern war der Gegenstand dieses Gesanges, die Klage um einen schönen, in der Jugendblüte vom Tode entrafften Knaben, der Bormos. Er sollte den Schnittern am heissen Erndtetage Wasser bringen, und wurde von den Nymphen des Baches in die Fluten gerissen. Die Maryandiner waren östliche Nachbarn der Phryger und bewohnten das angrenzende Land.

4) Dieser Ausruf diente später zur Bezeichnung eines Klaggesangs, einer Klage überhaupt. So im Agamemnon des Aeschylos: αἴλινον, αἴλινον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

5) Otfr. Müller, a. a. O. S. 28 u. 29).

6) Il. XVIII. 569.

7) Nach einem Fragment Hesiod's bei Eusthatius S. 1163 (edit. Gaisford).

8) Pausanias VIII, 53, 1: er sagt: σκέφρον θρηνεῖν. Ueber die Auffassung des Linosgesanges, als Trauer über das rasche Welken der Lenzesblüte, der Jugendblüte vergleiche: Preller, griech. Mythologie. Röth will von solchen „zierlichen Allegoristereien", wie er diese Auffassung nennt, nichts wissen, und geht tief in das geheimnissreiche Dunkel der ägyptischen Tempel, um für Dieses und Aehnliches die Erklärung zu holen. Wieder anders wird die Sache von der theologischen Schule Lassaulx-Sepp verstanden.

9) Otfr. Müller, a. a. O. S. 33, unter Hinweisung auf Il. XXIV. 720: ἀοιδοὶ θρήνων ἔξαρχοι bei der Todtenklage um Hektor.

Diesen Trauerliedern tiefen Schmerzes gegenüber standen Gesänge froher Lust, wie sich bei einfachen, natürlich empfindenden Völkern bei solchen Anlässen diese contrastirenden Empfindungen in sehr heftiger Weise zu äussern pflegen. Das contrastirende Gegenstück des Linos war der Päan, „vor dem das Ailine verstummte", wie Kallimachos sagt[1]), und den, wie den Linosgesang der Klageton „Ai" so der freudige Ruf „Je" charakterisirte. Man sang Päane als muthweckende Gesänge bei Gefahren, die nur durch Götterhilfe zu überwinden waren, oder als Freudenlieder nach errungenem Siege.[2]) Wie zur Zeit wenn die Gluthitze das frische Grün des Frühlings verbrannte, oder die Frucht der Erde vor der Sichel fiel, klagende Weisen, so sang man, wenn sich im Lenz die Erde wieder mit neuer Blätter- und Blütenfülle schmückte, frohe Frühlingspäane (εἰαρινοὶ παιᾶνες). Wie der klagende Threnos zur Leichenbestattung, so wurde zur Hochzeit der frohe Hymenäos angestimmt, von Flöten- und Phorminxklängen und von frohem Tanze begleitet.[3]) Bis zur schwärmenden Fröhlichkeit steigerte sich die Lust im Schwarme des Komos (κῶμος), von dem der „Schwarmsang" die Komödie, den Namen erhalten hat. „Durch dieses Wort (Komos)" „sagt Otfried Müller", bezeichnen die Griechen die letzte Hälfte eines Festmahles oder irgend eines anderen Schmauses, welcher durch Musik, Gesang und anderen Zeitvertreib belebt und verlängert wird, bis die Ordnung des Mahles völlig aufgehoben ist, und die halbberauschten Gäste in ungeregelten Scharen durch die Stadt, oft bis zu den Thüren geliebter Mädchen ziehen. An die Anlässe, die dieser Komos gab, knüpfte sich ein grosser Theil der lyrischen, besonders der erotischen Poesie an."[4]) Hesiod schildert (im Heraklesschild) den lachenden Komos der Jünglinge, die, ein jeder von einem Flötenbläser begleitet[5]), unter Gesang und Tanz herbeikommen. Der Gesang vor den Thüren der Mädchen, der also eine Art von Ständchen war, hiess: παρακλαυσίθυρα „Klagelied vor der Thüre."[6]) Wie der Komos von Flötenklängen, wurde der Chorreigen (denn ursprünglich bedeutet χόρος Tanz oder auch Tanzplatz) von einem singenden Phorminxspieler begleitet. Aber es gab auch Chöre, die im Zusammensingen vieler Stimmen bestanden, so bei

---

1) Hymn. Apoll. 20.

2) So singen (Ilias I.) Achaier Päane zur Abwendung der Pest und (Ilias XXII.) kehren die Gefährten Achill's nach Besiegung Hector's mit einem Päan zurück. Die Dorier sangen später auch, wenn sie in die Schlacht zogen Päane (Otfr. Müller, a. a. O. S. 33).

3) Il. XVIII. 490.

4) A. a. O. S. 35.

5) Otfried Müller macht auf die ganz ähnlichen Darstellungen auf den Malereien unteritalischer Vasen aufmerksam.

6) Ein Nachhall davon hat sich im Orient erhalten. Türkische Liebhaber singen vor den Thüren ihrer Schönen Liebeslieder mit dem Refrain „Aman, aman" (wehe, wehe!).

Päanen, so schon in sehr alter Zeit, jene Jungfrauenchöre in Delphos, welche die Geburt der Leto, des Apollon und der Artemis in Gesängen darstellten [1]), und welche **Philammon** zuerst aufgestellt haben soll. Bei solchen Chören scheint der bestgeübte Sänger die Leitung des Ganzen im Vorsingen übernommen, vielleicht auch manche Stellen allein vorgetragen zu haben, Hesiod schildert den Apollon, wie er den Gesang der Musen leitet [2]), und in Homers Apollonhymnus schreitet der Gott, phorminxspielend seinen chorsingenden kretischen Gefährten voran gegen Pytho in den Gebirgsschluchten des Parnassos zur Tempel- und Orakelstätte. [3]) Die Bedeutung des Protagonisten und des Chores, die nachmals so grosse Wichtigkeit gewinnen sollte, kündigt sich hier bereits an. In dieser ältesten Zeit ist es die **Kithara** (Phorminx oder Lyra, denn der Unterschied ist schwankend), deren Töne sich dem Gesange gesellen. Die Lyra des Orpheus wird als viersaitig, als Tetrachord geschildert, dessen Saiten so gestimmt waren, dass die drei höheren gegen die tiefste, die Intervalle der Quarte, Quinte und Octave, d. h. die von der späteren griechischen Musiklehre anerkannten Consonanzen hören liessen. [4]) Auf eine absolute Tonhöhe kam es dabei gewiss nicht an, wenn nur das Intervallenverhältniss beobacht war. [5]) Es gab aber auch (wie schon im älteren Aegypten) dreisaitige Lyren, wenigstens sollen noch die späteren Tonkünstler Terpander und Olympos Gesänge von nur drei Tönen (*τρίχορδα*) erfunden haben, welche von echten Kennern den vieltönigen vorgezogen wurden. [6]) Die Flöte wird

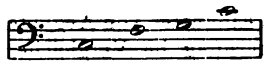
---

1) *Δηλῶσαι ἐν μέλεσι* (Plutarch de mus. 3).

2) Scutum 201—205.

3) V. 514. u. s. w. Apollon wird „kitharspielend auf der Phorminx" (*φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων, ἀγατὸν κιθαρίζων*) geschildert und schreitet in gehobenem Tanzschritt (*καλὰ καὶ ὕψι βιβάς*) voran. Man wird unwillkürlich an den harfenden, vortanzenden David gemahnt. Lehrreich ist eine Vergleichung der Homerischen Schilderung mit einem bekannten Relief, das bei Welker (alte Denkm. II. 37) und in Overbeck's Gesch. d. griech. Plastik. 1. Bd. S. 158 abgebildet und beschrieben ist.

4) Boethius sagt: Adeo ut a quattuor nervis tota (musica) constaret, idque usque ad Orpheum duravit, ut primus quidem nervus et quartus *diapason* consonantiam resonarent, medii vero invicem ad se *tonum*, atque ad extremas *diapente* et *diatesseron*. Eine solche Stimmung wäre z. B.



Man kann sie in den Zahlen 6. 8. 9. 12 ausdrücken und diese Proportion galt den Griechen für den Inbegriff der Vollkommenheit. Vergl. Plutarch, de musica, 23 und 24.

5) Welche Schwierigkeit die Bestimmung einer absoluten Tonhöhe für den Ton *a* oder *c* oder *d* u. s. w. noch jetzt hat, und wie die Stimmungshöhe schwankt, ist bekannt, man darf sie also nicht in grauen Urzeiten suchen. Jeder stimmte seine Phorminx, wie es ihm eben am bequemsten war.

6) Plutarch, de mus., 18.

bei Homer noch nicht als Instrument zur Begleitung des Gesanges genannt.

Den Gesang kann man sich füglich nicht anders, denn als einfachste vom natürlichen Tonsinn eingegebene Lieder vorstellen. Ob den Griechen wirklich von dem rauhen, in späterer Zeit als barbarisch geltenden Thrakien die ersten Anregungen durch jene schon genannten, in späterer Zeit mit mannichfachen Mythen in Verbindung gesetzten Sänger Orpheus, Thamyris u. s. w. zukamen, lässt sich nicht bejahen, aber auch nicht apodiktisch verneinen. Jene schon genannten Sänger Linos, Jalemos, Hymenäos sind deutlich genug nur Personifikationen der unter dem gleichen Namen bekannten Singweisen [1]), dagegen braucht der „schönsingende" Eumolpos der Etymologie seines Namens wegen so wenig eine nur mythische Person zu sein, als es der „Buntbildner" Dädalos und der „Schnitzer" Smilis sein müssen. Auch Olen, von dem man in Delos uralte Hymnen und Nomen (Melodien) zum Chortanze besass, und der als Erfinder des Gesanges im epischen Versmaasse galt, soll ein Hyperboräer (oder Lykier, aus Lykien dem östlichen „Lichtlande") gewesen sein. Wie Olen in Delos als ältester Sänger des Apolloncultus geehrt wurde, stand an der zweiten grossen Stätte des Cultus in Delphoe, Chrysothemis in Andenken, welcher den ersten Nomos auf den pythischen Apoll sang und der Erste in dem Festanzug erschien, welchen die Kitharoden bei den pythischen Spielen trugen. Chrysothemis war nach der Ueberlieferung ein Kreter, und es ist gewiss ein sehr bemerkenswerther Umstand, dass die Sage die Musenkunst in solcher Weise in der ältesten Zeit mit den Namen von Dichtersängern in Verbindung setzt, die von Osten her als Fremdlinge einwanderten. Die unbefangene Forschung mag darin Reminiscenz an die historische Thatsache der asiatischen Abstammung der ältesten griechischen Musik erblicken, eine Abstammung, auf welche auch sonst deutliche Spuren und unverwerfliche Zeugnisse hindeuten. Noch in weit späterer Zeit war es insbesondere die hart an der Küste Kleinasiens liegende Insel Lesbos, von wo aus griechische Tonkunst (durch Terpander, Arion u. s. w.) eine besondere Förderung fand; der Phryger Olympos und der Kreter Thaletas können als Hauptvermittler ostländischer Musik für Griechenland gelten. Weniger deutlich sind in jener alten Zeit die Spuren eines etwaigen Einflusses von Aegypten her, wie auch schon die geographische Entfernung im Vergleiche zur asiatischen Küste, weit grösser ist. Allerdings aber lässt die Sage den Orpheus auch in Aegypten verweilen und nach Nicomachus soll auch Terpander

1) Vergl. Duncker, Gesch. d. Alterth. 3. Bd. S. 276. Anmerkung.

mit seiner siebensaitigen Lyra nach Aegypten gekommen sein, damit grosses Aufsehen gemacht und sogar den Ruhm als Erfinder der Lyra davongetragen haben. Aber die Aegypter kannten lange vor Terpander sieben- und selbst neunsaitige Lyren. Der Linosgesang kann und mag allerdings ursprünglich ägyptisch, das heisst mit dem Manerosgesang gleich sein, da aber Herodot denselben Gesang auch den Phönikern u. s. w. zuschreibt, so müssen ihn die Griechen nicht nothwendig geraden Weges aus Aegypten, sondern können ihn durch asiatische Vermittelung erhalten haben. In der ältesten Epoche der griechischen Musik treten wenigstens asiatische Züge weit entschiedener als ägyptische hervor. In dem Zeitalter der homerischen Heldensage deutet eine gewisse patriarchalische Physiognomie des Lebens in Staat, Familie und Sitte erkennbar auf den Orient hin. Unsere Maler pflegen die Scenen aus der Iliade in Tracht, Bewaffnung, Architektur u. s. w. so darzustellen, wie wir es aus der Zeit der Blüte Griechenlands gewohnt sind. Aber die Trümmer von Mycen, mit dem an Assyrisches mahnenden Ornament vom Schatzhause des Atreus, mit den Spuren der Erzbekleidung der Wände, die älteren Vasenbilder mit den wohlbeschienten, vom riesenhaften Rundschild, vom hohen Visirhelm gedeckten Helden versichern uns, dass wir die Zeit vor der dorischen Wanderung in Sitte, Tracht, Bauart u. s. w. von jener nach der Wanderung strenge gesondert halten müssen. Homer strahlt wie ein klarer Spiegel das Bild jener alten Heldenepoche wider. Hier finden wir nun (auch ein orientalisirender Zug) die Musik entweder nur als Hymne für die Götter[1]) oder als Freudenweckerin beim Festschmause, beim Hochzeitsfeste, der Gesang göttlicher Sänger mischt sich mit den Tönen der Phorminx, das Herz der Gäste erfreuend, sie singen das Lob und die Thaten der Götter, die Thaten der Helden.[2]) So hört Odysseus, unerkannt als Gast des Alkinoos seinen Streit mit Achill vom Demodokos besingen und bricht erschüttert in Thränen aus.[3]) Der Gesang der Aöden ist Schmuck und Zierde des Mahles[4]), denn die Phorminx haben die Götter zur Gefährtin der Mahlzeit bestimmt.[5]) Odysseus versichert seinen edlen Wirth Alkinoos, es sei gar nichts schöner, als solch' trefflichen Sänger Töne der Götter nachahmen zu hören; fügt aber auch sogleich hinzu, er wisse sich nichts Besseres, als wenn bei solchem Gesange zum Festschmause die Tische mit Brod und

---

1) Die Griechen, welche den zürnenden Apollon durch ein Opfer versöhnen, singen ihm einen Päan, dem er wohlgefällig horcht: Il. I. 472.

2) Penelope redet den Phemios an:

Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας
Ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τάτε κλείουσιν ἀοιδοί.

Demodokos (Od. VIII. 266) singt die Liebesgeschichte der Achrodite und des Ares.

3) Odyssee, VIII. V. 72 u. s. w.

4) *Μολπή τ' ὀρχηστύς τε, τὰ γάρ τ' ἀναθήματα δαιτός.* Odyss. I. 152.

5) *Ἐν δέ τε φόρμιγξ ἠπύει, ἣν ἄρα δαιτὶ θεοὶ ποίησαν ἑταίρην.* Odyss. XVII. 270.

Fleisch reichlich bedeckt sind und der Schenke fleissig einschenkt.[1]) Zuweilen gesellte sich zu dem Gesange Tanz, sogar Groteskentanz, und in dieser ganz unbefangenen Verbindung zeigt sich wieder das alterthümlich Naive dieses ganzen Sängerwesens. So tanzen, als Menelaos den Telemach bewirthet[2]), zum Gesange zwei Tänzer (κυβιστητῆρε von κυβιστάω sich auf den Kopf stellen, sich überschlagen, es sind also Grotesktänzer). Als Demodokos singen soll, stehen neben ihm Jünglinge (κοῦροι πρωθῆβαι), kundig des Tanzes (δαήμονες ὀρχηθμοῖο), es scheint also auf einen pantomimischen Tanz abgesehen.[3]) Die Sänger, deren herzerfreuender Gesang Göttern und Menschen angenehm ist, sollen denn auch gebührend geehrt werden. Athenäus meint, dass die Sänger jener Zeit „kluge Männer waren, welche die Stelle der späteren Philosophen vertraten.“[3]) „Sänger,“ sagt Odysseus zu Demodokos, sollen von allen erdbewohnenden Menschen mit Achtung und Ehrfurcht aufgenommen werden, weil die Muse sie den edlen Gesang gelehrt hat.“[4]) Bei Bestrafung der Freier schont Odysseus den flehenden Phemios. Die Lyra erscheint nie selbstständig, sondern stets zur Begleitung des Gesanges, auch wenn dazu ein allgemeiner Tanz stattfindet.[5]) Sie ist aber auch das edle Tonwerkzeug, wogegen die Flöte das Hirteninstrument ist.[6]) Die Singweise des Phemios, Demodokos und ihrer Genossen (denn Homer schildert hier sicherlich treu) dürfen wir uns kaum anders vorstellen als eine Art Recitation, die sich in wenigen Tönen herumbewegte, eine Art modulirter Declamation, die zwischen Sprechen und eigentlichem Singen die Mitte hielt. Der epische Vers, breitgegliedert und sylbenreich, lässt eine andere Art von Recitation kaum zu, zumal die Sänger, wie wir wieder aus Homer wissen, lange, umständlich mit allem epischen Apparat erzählte Göttersagen oder Heldengeschichten zu singen pflegten. Der Gesang des Demodokos von der Liebe des Ares und der Aphrodite, und wie Hephästos sie im listig bereiteten Netze fängt, kann als Muster eines solchen Vortrages gelten, er umfasst

---

1) Odyss. IX. 1 u. fg. Er schliesst mit den Worten: τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἴδεται εἶναι.

2) Odyss., VIII. 262.

3) Σὤφρον δέ τι ἦν τὸ τῶν ἀοιδῶν γένος, καὶ φιλοσόφων διάθεσιν ἐπέχον. Athen. I. 24.

4) Πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ
Τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὕνεκ' ἄρα σφέας
Οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε· φίλησε δὲ φῦλον ἀοιδῶν.
Odyss. VIII. 479.

5) Z. B. bei dem Brautreigen (auf dem Achillesschild. Il. XVIII), wo Jünglinge und Jungfrauen und ausserdem zwei Gankler (κυβιστητῆρε) tanzen — bei der Weinlese, wo ein Knabe lieblich auf der Phorminx spielt und dazu singt — Gesang, Jauchzen und Tanz der Uebrigen begleitet ihn.

6) Eigentlich die Panspfeife (σύριγξ). Il. XVIII. 526. Als Achilles sich mit der Lyra zu erheitern sucht, singt er dazu das Lob der Helden.

nicht weniger als 98 Verse (Vers 268 bis 366 des 8. Buches der Odyssee). Wo längere poetische Erzählungen epischer Art abgesungen werden, ist bisher noch immer und überall eine ähnliche Vortragsweise angewendet worden. Die Declamation steigert sich bis zum singenden Tone, oder vielmehr es muss der singende Ton für eine ausdrucksvolle, lebendige, detaillirende Declamation Ersatz leisten, so dass der Sänger in die Einzelheiten der Erzählung keineswegs die angemessene Abwechslung des Gefühlsausdrucks legt, keineswegs bei den redend eingeführten Personen den Ton des Affektes, um den es sich gerade handelt, nachahmt, sondern Vers nach Vers in einem gleichmässig fortströmenden, meist ziemlich monotonen, recitativartigen Singeton vorträgt. Goethe, der die Gondoliere in Venedig ihre Stanzen aus Ariost und Tasso noch in der alt hergebrachten Weise singen hörte, sagt von der Weise dieses Gesanges: „sie hat eigentlich keine melodische Bewegung, und ist eine Art von Mittel zwischen dem Canto fermo und dem Canto figurato; jenem nähert sie sich durch recitative Declamation, diesem durch Passagen und Läufe, wodurch eine Sylbe aufgehalten und verziert wird. Im Ganzen schienen es immer dieselben Noten zu bleiben, aber sie gaben, nach dem Inhalte der Strophe, bald der einen, bald der andern Note mehr Werth, veränderten auch wohl den Vortrag der ganzen Strophe, wenn sich der Gegenstand des Gedichtes veränderte.“ [1]) In ganz ähnlicher Art wird der Vortrag der Vorleser auf dem Molo in Neapel geschildert, welche das Volk „mit den Abenteuern des Prinzen Rinaldo unterhalten.“ „Am auffallendsten für den Fremden ist,“ sagt Kotzebue in seinen italienischen Reisebemerkungen, „dass alle diese Wunderdinge grösstentheils singend vorgetragen werden. Die Melodie dieses Gesanges ist sehr einförmig und gleicht in etwas dem Recitativ.“ Die eigenthümliche Vortragsweise der Evangelien im Kirchengesange ist aus gleichen Gründen ein eigenthümliches Mittelding zwischen Reden und Singen, wobei sich die Flexionen der Stimme nach der syntaktischen Construction der Sätze und nach deren Interpunction richten. Diese Beispiele sind ganz geeignet, davon auf die Vortragsweise der alten Äöden und vielleicht selbst der späteren Rhapsoden einen ziemlich sicheren Schluss machen zu können. Der Äöde schlug vor dem Gesange einige Töne auf seiner Kithara an, diese Einleitung (ἀναβολή) gab ihm zugleich den Ton für seine Singstimme an[2]), die mit Accorden kunstvoll zu begleiten er freilich nicht verstand, auch auf einem Instrument mit nur vier Saiten eine eigent-

---

1) In den Anhängen zur ital. Reise.

2) Otfried Müller, a. a. O. S. 54 erinnert an die Heldenlieder der Serben, die auch blos von einigen Accorden der Guzla, eines sehr einfachen Saiteninstrumentes eingeleitet, dann aber ohne weiteres Accompagnement vorgetragen werden, und findet dies für den Vortrag der epischen Poesie sehr passend.

liche Begleitung gar nicht möglich gewesen wäre. Allerdings aber mochte er bei Einschnitten der Rede, oder sonstigen passenden Stellen einige Töne seines Instrumentes anschlagen, oder zuweilen ein kurzes Zwischenspiel einschalten. [1]) Im Gesange selbst mochte er (gleich den Gondolieren) einige Sylben stärker betonen, aushalten, wohl gar hin und her eine kurze Figuration von einigen melodieartigen Noten hören lassen. Mehr der eigentlichen Melodie verwandt und daher wohl auch durchgängig von der Kithara im Einklange begleitet musste der Gesang sein, wenn sich darnach Tänzer bewegten, denn Tanz setzt nothwendig einen gebundenen Rhythmus voraus. Jedenfalls liess sich ein solcher Gesang beim Schmause, wenn „die Begierde der Speise und des Trankes gestillt war," mit behaglichem Zuhören sehr gut geniessen.

Der Gesang war in den Heroenzeiten, in der Zeit der Heldensage, das Geschäft der Sänger von Profession, der Geschlechter, welche die Götter in Hymnen zu preisen hatten, in denen sich der Gesang als eine priesterliche Ueberlieferung von Vater auf Sohn vererbte, oder einzelner Aöden, welche an den Höfen der Heldenkönige die Thaten der Götter und Heroen sangen. So allgemein, wie dann in späteren Zeiten, war Uebung und Kenntniss der Musik nicht, die Heroen verstanden es, den Speer zu schleudern, vom Streitwagen herab zu kämpfen und „des Bogens Kraft", nicht aber „der Lyra zarte Saiten" zu spannen. Wenn Herakles dennoch ein Lyraspieler ist und Theokrit von ihm sagt:

„— — zum Sänger erschuf und bildet ihm beide die Hände
Zu der Kithare von Bux Philammons Entsprosster, Eumolpos"

so ist das ein ursprünglich ganz anders woher stammender mythologischer Zug; denn Herakles ist von Hause aus ein Sonnengott, so gut wie Apollon, und seine Lyra ist gleich jener Appollon's das *Cymbalum mundi*, das Instrument, welches zum Symbol der Ordnung im Weltall dient. Von den Helden vor und in Troja versteht nur Achilleus die Phorminx zu spielen, so trifft ihn die Gesandtschaft, welche geschickt wird, seinen Unmuth zu beschwichtigen:

„Als sie nun zu Schiffen und Zelten Myrmidonen gelangten
Trafen sie ihn, wie er labte das Herz an der tönenden Laute,
Die gar künstlich und schön und mit silbernem Stege geschmückt war,
Die er als Raub sich genommen, Eetion's Veste zerstörend
Damit labte er das Herz und sang von den Thaten der Männer. [2])

---

1) Duncker, Gesch. d. Alterth., 3. Bd. S. 421 sagt: „Der alte Hymnengesang, der Heldengesang war recitirend vorgetragen und nur von einigen Accorden der alten viersaitigen Kithara begleitet worden u. s. w." Unter diesen Accorden, sind natürlich nur Accente zu verstehen.

2) Il. IX. 185. Im Original heisst es:

Φόρμιγγι λιγείῃ καλῇ, δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν.

Wenn dieser „silberne Steg" nicht ein blosses Phantasiegebilde des Dichters ist, so liegt darin ein Beweis, dass schon damals die Phormingen so reich ausgestattet wurden, wie wir sie auf Vasenmalereien erblicken.

Dieser Zug ist für die Charakteristik des Heldenjünglings vom Dichter mit wohlerwogener Absicht gewählt, gerade so wie Gottfried von Strassburg, um seinen Tristan als liebenswürdige, poetisch gefärbte Rittergestalt hinzustellen, aus ihm einen feinen Harfenschläger macht, der „Grund- und rasche Wechseltöne" in harmonischen Klängen anzuschlagen versteht, und König Marke, wie dessen Hofstaat mit seinem Spiele bezaubert.[1]) Amphion mit seiner Lyra war wohl nur eine thebaische Fassung des Sonnengottes. Auf der Lade des Kypselos war auch Theseus mit einer Lyra in der Hand dargestellt. Wenn nun aber die Helden nur ausnahmsweise selbst in die Saiten zu greifen verstanden, so sahen sie im Sänger doch nicht nur einen willkommenen Begleiter, sondern auch einen würdigen Gefährten, nicht einen blossen Diener zur Zerstreuung und Unterhaltung. In diesem Sinne nimmt Orpheus an der ritterlichen Heldenfahrt der Argonauten Antheil. Sänger sind hochgeehrte Hausgenossen. Als Agamemnon zum Heereszug gegen Ilion aufbricht, übergibt er die Hut des Hauses einem treuen Sänger, und Aegisth muss diesen redlichen Hüter erst auf einer wüsten Insel aussetzen, ehe ihm seine Anschläge auf Klytemnästra gelingen. Mag die ganze Epoche sagenhaft gefärbt sein, Züge dieser Art sind gewiss der Wirklichkeit entnommen.

Etwa ein Jahrhundert nach dem Falle Ilions, um das Jahr 1000 v. Chr., tritt jene grosse Bewegung ein, die der mythischen Zeit Griechenlands ein Ende macht und den entschiedensten Abschnitt bildet: die dorische Wanderung. Schaaren von Thessaliern, Arnäern und Dorern drängten südwärts; Böotien und der Peloponnes wurde besetzt, die bis dahin dort sesshaft gewesenen Stämme unterworfen oder verdrängt und zur Auswanderung gezwungen. Die verschiedenen Elemente des Griechenthums mischten sich zu ganz neuen Combinationen, es war eine Völkerwanderung im Kleinen. Nur Attika blieb (nach der Sage wegen des Opfertodes des Kodros) verschont und bot den Pelasgioten von Larissa, Kumerern u. s. w. eine willkommene Zufluchtsstätte, bis das beschränkte Land die Menge der Flüchtlinge zu fassen und zu beherbergen nicht mehr vermochte, und der Strom der Auswanderer sich auf die kleinasiatische Küste, auf die Cykladen u. s. w. ergoss. Von dieser Zeit an datirt sich die Dreitheilung der Griechen und Jonier, Dorer und Aeolier, und das eigenthümliche Vorwalten des jonischen oder des dorischen Elements in Sitte, Leben und Kunst. Die Anklänge an den Orient verschwanden nun völlig und ein neues Leben begann. Doch knüpfte die neue Zeit vielfach an die ältere an, und so ging das hochgeehrte Sängerthum in den Stürmen der

---

1) In der Ilias ist auch der orientalisch üppige Paris ein Kitharspieler und gerade dieser Zug lässt ihn trotz, oder vielmehr wegen seiner Indentität gegen Achill erst recht contrastiren.

Wanderung keineswegs unter, gedieh vielmehr zu noch höherer Bedeutung. An die Stelle der einzelnen Sänger treten jetzt ganze Sängerfamilien oder Sängergilden, die sich nach irgend einem würdigen Ahn benannten, die Kreophyliden auf Samos, die Euniden in Athen, denen das Kitharspiel bei Festzügen übertragen war (800 v. Chr.), die Homeriden auf Chios. Hier wurde der alte Hymnengesang wie ein Erbgut gepflegt und bewahrt, wer ihn gehörig vortragen wollte, musste in die Gilde eintreten, um die rechte Weise in Wort und Ton ordentlich zu erlernen. Das homerische Epos wurde von den Homeriden an den höchsten Fest- und Opfertagen in wetteifernden Gesängen recitirt, der Sänger hielt dabei einen Lorbeerzweig in der Hand, und wie nun die Landesgötter, die Stammheroen in farbiger Lebendigkeit in dem ganzen Zauber homerischer Sprache, in der ganzen Urkraft und Einfalt der homerischen Auffassung den Hörern vorgeführt wurden, war der Eindruck so mächtig, dass man bald auch ausser Chios dergleichen zu hören begehrte, die Rhapsoden trugen den „Zorn des Peleiden Achilles" und „den vielgewandten Mann, der viel des Uebels erduldet" durch alle Städte Griechenlands.

Neben dem traditionell erhaltenen Epos blieb der Hymnengesang beim Opfer nach wie vor in hohen Ehren, bei den gemeinsamen Opferfesten, zu denen zu bestimmten Zeiten die verschiedenen Stämme an geheiligten Orten zusammen kamen (z. B. die ionisch-asiatischen Städte am Mikale, die dorischen bei dem Vorgebirge Triopion), brachten die Gauen ihre heimischen Kitharoden mit, die im Wettstreite das Lob des Gottes sangen, ja die vom Gesange begeisterte Menge fing an, sich einzumischen, mit Anrufungen, Antworten, endlich mit Chorliedern, und auch die Chöre der einzelnen Städte wetteiferten jetzt unter einander in Festgesang und Tanz am Altare. Die Idee des Wettkampfes zwischen vorzüglichen Streitern vor dem zuschauenden, und selbst oder durch bestellte Preisrichter richtenden Volke war den Griechen besonders werth. Immer aber hatte dieser Wettkampf einen religiösen und politischen Hintergrund. „Der Cultus der Hellenen," sagt Duncker, stellt die Vereinigung von Religion und Staat am unmittelbarsten dar; er war der lebendige Ausdruck dieser Einheit. Grössere Opfer wurden den Göttern nur für das Gedeihen und Wohl des Gemeinwesens dargebracht; es war die gesammte Gemeinde, welche an demselben Theil nahm. Eine so grosse Zahl der Theilnehmer nöthigte dazu, den Zug zum Tempel oder zum Altar feierlich zu ordnen. Den geschmückten Opferthieren folgten die Priester, die Träger der Opfergeräthschaften, die Beamten des Staates mit dem Zeichen ihrer Würde; der wehrhafte Adel, je nach der Feier im Waffenschmuck zu Fuss oder zu Rosse oder in reinen weissen Gewändern, Zweige in der Hand, endlich die bejahrten Männer und Greise. Während des Zuges erschallten aus den verschiedenen Abtheilungen desselben wechselnd feierliche

Choräle, die Prozessionslieder [1]), welche die Gemeinde zur Andacht stimmten. Wenn der Zug sich um den Altar geordnet, und das Opfer emporbrannte, ertönte die Kithara des Hymnoden, die vollen Chöre der Männer und Greise, der Jünglinge und Jungfrauen. Die feierlichen Weisen erhoben die Herzen zur Anschauung, zur Empfindung der Hoheit des Gottes, welchem die Feier galt. Zugleich schlangen sich tanzende Reigen um den Altar. In der rhythmischen von der Musik geleiteten Bewegung derselben drückte sich die Stimmung aus, welche das Fest erregte, welche die Worte der Chorlieder auslegten. War es eine mythische That des Gottes, an welche sich das Fest knüpfte, so versuchte der Tanz dieselbe mimisch anschaulich zu machen; bei den pythischen Festen stellte der Tanz der Jünglinge den Drachenkampf des Apollon vor. Dem Feste folgte der Wettgesang der Kitharoden, die Vorträge der Rhapsoden, die Wettspiele und Wettkämpfe, durch welche die Griechen seit den Zeiten ihres kriegerischen Königthumes sich selbst und ihre Götter an grossen Festtagen erfreuten.“ [2]) Auch die grossen Nationalspiele, bei denen, wie der eben citirte Historiker sagt, die religiösen und politischen Elemente zu grosser Wirkung zusammentrafen, wo „der Nationalstolz der Hellenen geweckt wurde durch den Anblick der Wettkämpfer aus allen Gauen, die sich Angesichts der Götter gegen einander versuchten, und um den Preis mannhafter Schönheit und Tüchtigkeit rangen,“ wo sie „mit Selbsgefühl auf ihr Vaterland und Volk blicken und die Gnade der Götter preisen lernten, die ihnen so vieles Land und so stattliche Männer verliehen“, auch diese Spiele waren ursprünglich aus gemeinschaftlichen Opferfesten der Männer hervorgegangen, wo, nachdem man dem Gotte das gebührende Opfer dargebracht, die tüchtigsten Männer der zusammenkommenden Gaue sich gegen einander versuchen sollten, anfangs, wie es dem natürlichen Menschen am nächsten liegt, in Körperkraft und Gewandtheit, in Wettlauf und Ringen, später auch in musischen Künsten. Das wahre Nationalfest der Hellenen waren die seit 776 v. Chr. alle vier Jahre am Alpheios zu Olympia [3]) gefeierten, ursprünglich aus einem

1) Sie bildeten unter dem Namen „Prosodien“ eine eigene Classe von Festgesängen.

2) Gesch. d. Alterth. 3. Bd. S. 589. Das idealste Bild eines solchen Fest- und Opferzuges hat Phidias in den Reliefs hinterlassen, welche als Friesband die Cella des Parthenons einsäumten und den Panathenäenzug darstellen. Auch hier sieht man eine Andeutung der Fest- und Opfermusik in den in lange Talare gekleideten Jünglingen, welche lange, oboenartige Flöten blasen und Kithara spielen. Overbeck (Gesch. d. griech. Plastik, V. 1. Bd. S 269) erblickt in der Männerschaar, die sich diesen Musikern anschliesst, die Theilnehmer an den auf den Festzug folgenden Wettkämpfen.

3) Olympia war keine Stadt, sondern ein Complex von Tempeln und geheiligten Stätten, unter denen der Zeustempel obenan stand. Für diesen Tempel schuf Phidias jenes bewunderte Zeusbild, von dessen Herrlichkeit uns das colossale Haupt von Otricoli eine Vorstellung geben kann.

gemeinsamen Zeusopfer der Eleer und Sparter, dem sich bald die übrigen Griechenstämme anschlossen, hervorgegangenen olympischen Spiele, nach deren Feier, wie bekannt, die Griechen ihre Zeitrechnung zählten. Dem anfänglichen Wettlaufe gesellte sich seit 708 das Ringen, der Sprung, der Diskoswurf, das Werfen des Speers, der Faustkampf, seit 680 das Rennen der Wagen, seit 648 das Wettreiten und die Verbindung des Faust- und Ringkampfes, Pankration genannt. Hier galt die Schnellfüssigkeit des Läufers, die Gewandtheit und Muskelkraft des Ringers, die, wenn ihre siegreichen Namen vom Herold ausgerufen, wenn sie selbst vor dem Angesichte des thronenden Zeus, vor den Hellenenrichtern mit dem heiligen Oelzweige bekränzt worden, Ehren wie Halbgötter erhielten. Dabei fehlte nicht der gewohnte festliche Chorgesang. Während der Sieger im Festzuge geführt wurde, ertönte das Lied des Archilochos:

„Tenella, Tenella! Heil dir im Siegprangen
O Herrscher Herakles!
Heil dir Jolaos!
Speerberühmt beide, Tenella!“

Den gymnastischen Kämpfen in Olympia schlossen sich (wiewohl nur sehr untergeordnet und eigentlich nur beiher) auch musische Wettkämpfe an. In der 91. Olympiade (416 v. Chr.) rangen Xenokles und Euripides um den Preis der Dichtkunst. [1]) Auch Wettkämpfe von Trompeten fanden statt. Mehrere Namen von Siegern sind uns aufbehalten. Der erste war in der 96. Olympiade Timäos von Elis, dann, in drei Olympiaden, Archias von Hybla in der 120. Olympiade (300 v. Chr.), aber der Hercules unter den Trompetern, Herodoros von Megara, der gleich seinem heroischen Vorbilde eine Löwenhaut trug und sich auch einer Speisebegierde erfreute, die jener des Sohnes Alkmenen's kaum etwas nachgab. Dieser Riese schlief auf einer Bärenhaut; er konnte zwei Trompeten zugleich und so gewaltig blasen, dass man ihn nur in einiger Entfernung zu hören vermochte. Er gewann den Preis in Olympia zehnmal. [2]) Augenscheinlich war es bei den Trompetenkämpfen nicht auf wesentlich Musikalisches, sondern auf kraftvolles Anblasen von Signalen abgesehen, was mit dem kriegerischen Charakter der Ringkämpfe, des Speerwerfens u. s. w. ganz wohl zusammenpasst. Archias von Hybla liess für seine drei Siege eine Apollonstatue setzen, mit der Weiheinschrift:

---

1) Aelian, hist. II. 8.

2) Nach Athenäus, X. 3, nach Jul. Pollux, IV. 12, siebenzehnmal. Offenbar legte man auf die kriegerische Brauchbarkeit eines tüchtigen Heerhornbläsers das meiste Gewicht. Bei der Belagerung von Argos ermuthigte Herodoros die Krieger des Demetrios Poliorketes, indem er gewaltig auf seinen zwei Trompeten blies.

Nimm in Gnaden, Apoll, dies Bild, zum Danke
Von Archias, dem Hybläer, dem Sohn des Eukleos,
Dass unverletzet er blieb, als dreimal in Olympia
Er als Herold gerufen, nicht durch die Binde geschützt.[1]

Auch mit dem der Trompete verwandten, nur durch die Krümmung verschiedenen Horn, waren in Olympia Preise zu erringen. Krates von Elis siegte damit in der 96. Olympiade.

Für musische Wettkämpfer stand in Olympia stets das sogenannte Lalichmion offen.[2] Insbesondere fanden Vorträge der Rhapsoden statt.[3]

Auch die Kämpfe wurden zum Theil von Musik begleitet, zum Wettrennen zu Rosse tönten Trompeten (vielleicht selbst auch wettkämpfend), zum Wagenrennen Flöten. Der sogenannte Fünfkampf (das Pentathlon, eine zusammengesetzte Uebung) wurde stets von Flöten begleitet, insbesondere von einem Nomos des Hierax, Schülers des Olympos[4]; und dass man diese Begleitung nicht ganz als Nebensache hinnahm, beweiset der Umstand, dass Pythoakritos von Sikyon dafür mit einer in Olympia aufgestellten Statue geehrt wurde.[5] Als seit 632 auch Knabenkämpfe im Laufen und Ringen und 616 im Faustkampfe in Olympia stattfanden, sendeten die Städte auch eingeübte Knabenchöre ab, welche bei dem olympischen Opfer ihre Chorale sangen.[6] Waren die Wettkämpfe in Olympia in erster Reihe gymnastisch und nur sehr nebenher musisch, so waren die kaum weniger berühmten pythischen, welche anfangs alle acht, dann alle vier Jahre in Delphoe gehalten wurden, vorwiegend musisch; erst bedeutend später kamen auch die Spiele des Wettfahrens und Wettreitens hinzu. Diese Spiele waren freilich Apollon, dem Musengotte geweiht. Sie entstanden aus dem grossen Frühjahrsopfer, mit welchem der rückkehrende Sonnengott unter Hymnengesang begrüsst wurde. Astronomische Beziehungen in der wiederkehrenden Uebereinstimmung des Sonnenlaufes, mit den Mondumläufen, machten die pythische Octaeteris, das „grosse Jahr“, das ist, einen Abschnitt von je acht Jahren zu einem besonders wichtigen Zeitpunkte, der denn auch mit festlichen Spielen gefeiert wurde, wie sie für den Gott der Musen passten. In Delphoe war der Pythondrache den Pfeilen Apollons erlegen, der Drachenkampf gab also das bleibende Thema der musischen Darstellungen ab. Die Kithara, Apollons Instrument, stand dabei in hohen Ehren, so dass Hesiod selbst von dem Wettkampfe in Delphoe ausgeschlossen blieb, weil

1) Pollux, IV. 1.
2) Pausan. Eliac. VI. Eigentlich zunächst für Redeübungen: λόγων τε αὐτοσχεδίων καὶ συγγραμμάτων. Das Gebäude führte den Namen nach seinem Stifter.
3) Diodor, XIV. 109.
4) Otfr. Müller, a. a. O., S. 291.
5) Ihre Inschrift war (nach Pausanias) Πυθοκρίτου καλλινίκου μνάματα αὔλητα. (Eliac. VI.).
6) Duncker, a. a. O. 602.

er sich, nach der Weise der Böotischen Dichter der Kithara nicht bedienen mochte.[1] In dem ersten Wettkampfe der Pythier (im dritten Jahre der 48. Olympiade, d. i. 586 v. Chr.) siegte als Kitharode Melampus von Kephallonia. Hochberühmt wurde das pythische Flötenspiel (*Πυθικὸν αὔλημα*). Sakadas von Argos errang damit in den drei ersten Pythischen Kampfspielen (586, 582, 578 v. Chr.) den Preis, dagegen siegte in der Aulodie, das ist im Gesange zur Flöte, in der ersten Pythiade der Arkader Echembrotos. Aber die Amphyktionen schafften die Aulodie sogleich wieder ab, weil man gewohnt war, die Flöte zu Trauergesängen zu blasen, und diese Erinnerung der Sache etwas Lugubres gab, das zur heiteren Siegesfeier des Pythontödters unpassend befunden wurde.[2] Die meisten Siege trug Pythokritos von Sikyon davon, der als Flötenbläser in sechs Pythien hintereinander (574, 570 u. s. w.) bekränzt wurde.

Wenn ein in den Pythien errungener Preis den Sieger auch nicht, wie ein olympischer, zum Heros und Halbgotte erhob, so galt er doch auch hoch genug. Als Midas von Agrigent (488 v. Chr.) mit der Flöte gesiegt, pries ihn Pindar in der 12. pythischen Ode mit aller schwungvollen Pracht seiner Dichterrede. Und Echembrotos weihete den mit der Aulodie gewonnenen ehernen Dreifuss dem Herakles nach Theben mit der Inschrift: „Echembrotos, der Arkader, stellte dies Weihegeschenk dem Herakles auf, als er in den Kämpfen der Amphyktionen, da er den Hellenen Elegien und Lieder sang, gesieget“.[3] In den zwei vorzüglichsten Nationalspielen der Griechen, den olympischen und pythischen, spricht sich das Wesen der griechischen Bildung eigenthümlich aus, bei welcher Gymnastik und Musik zusammenwirkten, um dem Hellenen körperlich und geistig eine harmonische Entwickelung seiner Anlagen und Kräfte zu vermitteln, die olympischen Spiele waren eine Verklärung der gymnastischen, die pythischen Spiele eine Verklärung der musischen Bildung, beide aber gehoben und getragen von religiöser Ehrfurcht vor den Göttern und von Liebe zum gemeinsamen Vaterlande.

Aehnlich, aber weniger bedeutungsvoll treten diese Seiten bei den nemeischen und isthmischen Spielen hervor. Zu Nemea war es, wo Philopoimen (206 v. Chr.) gerade eintrat, als der Kitharode Pylades von Megalopolis eben den Vers des Timotheos sang:

„Für Hellas erringt er der Freiheit herrlichen Schmuck.“[4]

---

1) Otfried Müller, Gesch. d. griech. Lit. 2. Aufl. 1. Bd. S. 54.
2) So erzählt Pausanias, X. 7.
3) Pausan., X. 7. 3.
4) Der Vers stand in dem „*Πέρσαι*“ (die Perser) genannten Nomos und lautet: *κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον*. Die Anekdote wird von Pausanias, VIII. 50, und von Plutarch (Philop. II.) übereinstimmend erzählt.

Aller Augen wendeten sich dem Feldherrn zu, wie sie sich einst im Theater zu Athen bei ähnlicher Gelegenheit dem Aristides zugewendet.[1] Neben diesen grossen Nationalspielen gaben die Opfer und Feste einzelner geheiligter Stätten Gelegenheit zu wetteifernden Gesängen und Agonen der Rhapsoden, mit denen die Götter geehrt und die Menschen erfreut werden sollten. Die böotischen Gaue fanden eine solche Gelegenheit in den Culten, die ihre Sitze an den Abhängen des Helikon hatten. Die jonischen Stämme insbesondere bei dem Musenfeste zu Thespiä, dem Feste der Chariten zu Orchomenos fanden die Gelegenheit in Apollonfesten auf der Geburtstätte des Gottes, der Insel Delos. Wenig später als die Olympiaden begannen auf Delos die Frühlingsofer und Festreigen, um den Apollonaltar, deren Stiftung man dem aus Kreta siegreich heimschiffenden Theseus zuschrieb. Eine Probe der Hymnen, wie die wetteifernden Barden sie bei diesen Festen sangen, ist in der nach Homer benannten Apollonhymne erhalten.[2] Der Dichter gedenkt dabei der Jaonen,

„Die sich des Faustkampfs freu'n, des Sanges und Tanzes im Wettspiel“[3]

und spricht dann von den „delischen Jungfrauen, welche Apollon und Leto und die pfeilfrohe Artemis preisen, singend den Hymnos der Männer und Frauen der Vorzeit.“ Neben diesem eigentlichen Tempelgesang der alten, traditionellen Hymnen, brachten die zum Opfer Kommenden auch ihre eigenen Processionslieder mit. So dichtete Eumelos von Korinth für König Phintas von Messenien ein solches nach Delos bestimmtes Prosodion.[4] Noch Pindar dichtete gleichfalls ein Prosodion, in welchem „der weiten Erde unbewegtes Wunder, welches die Sterblichen Delos nennen“ gepriesen wird.[5] Auch in Sikyon fanden rhapsodische Agonen statt, bei denen aber Kleisthenes aus politischen Gründen die Recitation der Gedichte Homers abschaffte[6] Bei den Eleusinien waren gleichfalls musische Wettkämpfe üblich, so wie man Rhapsodenwettkämpfe mit den Festen der Aphrodite verband (insbesondere zu Salamis auf Kypros), nicht minder wurden zu Ehren Apollons und seiner Schwester Artemis bei dem Heiligthume zu Klaros, nächst

---

1) Als in des Aeschylos „Sieben vor Theben“ der Vers gehört wurde: „nicht der Beste scheinen, nein, er will es sein“ (οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει).

2) In der Hymne εἰς Ἀπόλλωνα sind eigentlich zwei zusammengeschmolzen, eine phythische für Delphoi und eine andere für Delos.

3) Οἱ δέ σε πυγμαχίῃ τε καὶ ὀρχηθμῷ καὶ ἀοιδῇ.
Μνησάμενοι τέρπουσιν, ὅτ' ἂν στήσωνται ἀγῶνα.
V. 149. 150.

4) Pausan., IV. 4. 1. IV. 33. 2.

5) Fragm. 64. 65 bei Bergk.

6) Herodot., V. 67.

Kolophon musikaliche Wettstreite veranstaltet, und die homerischen Hymnen an Demeter, an Aphrodite, an Artemis scheinen gerade von diesen drei Festen ihren Ursprung herzuleiten.[1]) Auch zu Syrakus, bei den Asklepien zu Epidauros wurden Wettkämpfe abgehalten. Berühmter als diese kleineren Lokalfeste wurde das Gegenstück der jonischen Delosfeste, welches die Sparter zu Apollon Ehren im Monate Karneios (August) unter dem Namen der Karneen feierten, und das sie seit der Eroberung von Amyklä (um 760 v. Chr.) in das Heiligthum des amykläischen Apollon verlegten. Ursprünglich war es auch nur ein gemeinsames Opferfest, welches (wie das Fest in Delos die Jonier) die im Peloponnes wohnenden Dorier vereinigte, seit 676 v. Chr. aber wurden damit auch Wettgesänge von Kitharoden und Chöre verbunden, und als der erste Sieger wird Terpander von Lesbos genannt, der Reformator und zugleich Begründer der Musik nicht allein in Sparta, sondern beinahe der griechischen Musik überhaupt, und der erste zweifellos historische Künstlername der griechischen Musikgeschichte. Die strengen Spartaner fanden sehr viel Gefallen an Musik. Auch Polymnestos und Sakadas entwickelten in Sparta eine rege Thätigkeit und Theodoros von Samos baute dort auf dem Marktplatze für musikaliche Aufführungen und Wettkämpfe eine eigene, bedeckte Tonhalle — Skias geheissen.

Die jüngsten unter den musikalischen Wettkämpfen waren die mit den Panathenäen verbundenen, welche erst zu Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. Perikles einführte, oder doch reicher ausstattete, indem er den Athenern am Ende der Dreifussstrasse ein Odeion zu Musikaufführungen baute. „Das Odeion", erzählt Plutarch im Leben des Perikles, „hätte nach seiner innern Eintheilung viele Sitze und viele Säulen, das Dach bildete ringsum eine schiefe Ebene, und war so angebracht, dass es oben von einer einzigen Spitze ausging. Es soll das Ganze ein Nachbild des Zeltes des persischen Königs gewesen sein. Perikles führte auch hier die oberste Leitung. Kratinus spottet daher in seinen Thrakerinnen

„Da kömmt ja Zeus Meerzwiebelkopf Perikles her
Und trägt auf seiner Stirne das Odeion hoch
Nachdem er an dem Scherbenfels vorüber ist." [2])

Um nun davon Ehre zu gewinnen, brachte Perikles jetzt zum erstenmale die Aufführung eines musikalichen Wettstreites bei den Panathenäen in Antrag, und ordnete als gewählter Preisrichter selbst

1) Otfried Müller, a. a. O., S. 128.

2) Meerzwiebelkopf, Schinokephalos, war das stehende Verspottungswort der attischen Komiker gegen Perikles. Dazu vergleichen sie ihn mit Zeus, der blitzt, donnert und einschlägt. Zeus Schinokephalos ist eine burleske Bildung, wie Zeus Naios, oder Zeus Xenios. Der Scherbenfels ist der Ostracismus, dem Perikles damals glücklich entgangen war.

an, wie die Wettkämpfer es bei der Flöte, dem Gesange und der Kithara zu halten hätten. Und so wie diesmal, so blieb auch späterhin das Odeion der Ort für Musikfeste.“ Rhapsodenwettkämpfe bei dem grossen athenischen Nationalfeste hatte übrigens schon Hipparchos, der Sohn des Peisistratos eingeführt, und wenn es wahr ist, dass schon um etwa 460 v. Chr. Phrynis von Mitylene mit der Kithara bei den Panathenäen den Preis errang, so scheint Perikles diesen Theil des Festes seinem Odeion zu Ehren, wie gesagt, nur reicher ausgestattet, nicht ganz neu eingeführt zu haben. Opferfest, Nationalfest und musischer Wettstreit waren den Griechen fast untrennbare Dinge, auch selbst, wo zu Ehren eines Einzelnen Feste gefeiert wurden, kamen auch wohl musische Wettkämpfe dazu. Bei den Leichenspielen, die Achill für Patroklos veranstaltet, wird freilich nur gerungen, um die Wette gelaufen u. s. w., aber schon Hesiod gewann zu Chalkis auf Euböa, als die Söhne des Amphidamas für ihren Vater solche Spiele feierten, einen Dreifuss, den er den heimischen Musen auf dem Helikon weihte. [1])

Der Unterschied zwischen den Aöden und den Rhapsoden lag darin, dass der von der Kithara unterstützte Vortrag der Aöden sich mehr dem eigentlichen Gesange näherte, dagegen die Rhapsoden ein begleitendes Instrument nicht anwandten, und sich in ihrem Vortrage mehr der eigentlichen Declamation näherten. Indessen wurde auch die gehobene Sprache des Declamators von den Griechen nicht mehr dem gewöhnlichen Redetone, sondern der Musik beigezählt. Späterhin steigerte sich der Vortrag der bei den Rhapsoden den Hauptgegenstand bildenden homerischen Gedichte bis zum wirklichen dramatischen Ausdrucke [2]), und selbst die Farbe des Gewandes, welches der Rhapsode anhatte, war besonders gewählt: zur Ilias war er roth, zur Odyssee violet gekleidet. [3]) Der anfangs so feste Verband zwischen Poesie und Musik lockerte sich hier sehr merklich: man lernte es, Verse in ausdrucksvoller Declamation vorzutragen, ohne geradezu in den Ton des Gesanges zu gerathen. Dieser declamatorische Vortrag war speciell für die Gedichte Homers sogar der ursprüngliche, denn erst Stesander von Samos war es, der sie zuerst bei den pythischen Spielen zur Kithara sang. Wie sich die Declamation von der Musik emancipirte, so lernte man auch umgekehrt (z. B. im pythischen Flötenspiele) die Musik eigengiltig und selbstständig und ohne dass sich ihr das gesungene Wort gesellte, ausüben. Sakadas von Argos spielte Liedermelodien ohne Gesang auf der Flöte, Aristonikos von Chios (in Korkyra ansässig) Zeitgenosse des Archilochos, versuchte dasselbe auf der Kithara. Freilich aber

1) Theogonie, V. 84.

2) Ὑπεκρίνετο δραματικώτερον. Eusthat. zur Iliade A. Vergl. Otfr. Müller, a. a. O., S. 57.

3) Athen. XIV.

wurde die blosse Instrumentalmusik noch zu Platons Zeit, also im Ausgange des fünften Jahrhunderts für der Singemusik keineswegs ebenbürtig, ja beinahe als Tand angesehen, wenigstens von den strengen Philosophen. Die unbestimmte Anregung der Gefühle durch Instrumentalmusik war den in allem nach Klarheit, Einfachheit und Bestimmtheit der Anschauung und des Ausdrucks strebenden Griechen gleichsam ängstigend. In der blossen Instrumentalmusik wird kein Lob der Götter, kein Preis der Helden, keine Lehre der Weisheit vernommen, es werden unbestimmte Empfindungen angeregt, welche sich allenfalls auch nach der schlimmen Seite wenden können; heftige Affekte, die sich, wie bei den Orgien, ohne eigentlichen Gegenstand mit aller intensiven Kraft äussern. Daher denn Aristoteles auch meint, die Flötenmusik sei nicht ethisch, sondern orgiastisch.

Die Flöte, mit welcher die Asiaten ihre wilden Klaggesänge um den gestorbenen Gott begleiteten, galt augenscheinlich eben so sehr durch die Erinnerung an diese Trauerweisen als durch ihren leicht klagend ansprechenden Ton für ein Instrument des Wehklagens und der Trauer, was freilich nicht hinderte, dass sie auch beim Opfer, beim Gastmahle und sogar beim lustigen Komos ertönte. Die Saiteninstrumente waren dagegen dem heiteren, hellen Sonnengotte heilig, sie passten durchaus nicht für den Ausdruck des Finstern, Düstern, Trauervollen oder Feindseligen. „Nabla und Lyra sind nicht für Trauergelage“, sagt Sophokles [1]), und wenn Aeschylos den Chor der Erinnyen „ohne Phorminx [2]) und ohne Lyra ertönend“ [3]) nennt, so will er damit das Rauhe, Ungemilderte, Grausen und Furcht Erregende des sinnebestrickenden, markverzehrenden Gesanges der Töchter der alten Nacht bezeichnen. Die Flöte aber war gleich ursprünglich ein Instrument der Klage, als Perseus der Medusa den Kopf abhieb und die Schlangen klagevoll zischten, soll Pallas diese Töne auf einem Rohr nachgeahmt und so die Flöte erfunden haben. Die Anwendung der Flöte bei Gastmahlen war zuverlässig schon im 6. Jahrhunderte allgemeine Sitte, sie begleitete die Lieder der Gäste während des Trinkens, wogegen zur feierlichen Trankspende der Libation die Kithara oder Phorminx ertönte. Theognis von Megara (um 520 v. Chr.) spricht oft davon, und versichert den jungen Kyrnos, dem er so schöne

---

1) *Οὐ νάβλα κωκυτοῖσιν οὐ λύρα φίλα.*
Der Vers ist citirt bei Plutarch, de Ei Delphico. 20.

2) *Ὕμνος ἐξ Ἐρινύων*
Δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος, αὑονὰ βροτοῖς.
Eumeniden, V. 331 und öfter.

3) *Τόν δ' ἄνευ λύρας ὅμος ὑμνῳδεῖ θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν θυμός.*
Agamemnon, V. 990.

Lehren gibt: „Flügel hast du von mir bekommen, mit denen du über Erde und Meer fliegen und bei allen Mahlzeiten zugegen sein wirst, wo junge Männer dir lieblich zur Flöte singen werden."

Flötenspielerinnen, die sich durch Schönheit und Anmuth auszeichneten, gab es schon im 7. Jahrhundert. Mimnermos von Kolophon (um 630 v. Chr.) besang die von ihm innig geliebte Flötenspielerin Nanno in einer erotischen, vielgepriesenen Elegie.[1]) Die Elegie (zu deren Begleitung die Flöte ganz ausschliesslich diente) bildete den Uebergang von der erzählenden Form, von dem gleichförmigen Gange des ihr vorangehenden erzählenden epischen Gedichtes zum Gefühlsausdrucke und zur Formenmannigfaltigkeit der ihr nachfolgenden Lyrik. An die Stelle der objectivirenden Erzählung des Epos trat der Ausdruck der Reflexion des subjectiven Empfindens, an die Stelle des gleichmässigen Heldenschrittes des Hexameters, das reizende Wechselspiel des Hexameters und Pentameters, welches der deutsche Dichter dem Steigen und Fallen eines Springquelles vergleicht, ein sinniges Bild des fluctuirenden Gemüthslebens. Die Griechen nahmen das Wort „Elegos" (ἔλεγος) in dem Sinne eines Klagegesanges, obschon es auch Elegieen rein lehrhaften Inhaltes gab, selbst ein politischer Inhalt, der den Bürgern recht eindringlich vorgehalten werden sollte, sich zuweilen dieser Form bequemen musste. Ob diese Elegieen, die eigentlich versifizirte, in poetische Ausdrucksweise gefasste Staatsreden waren, förmlich nach Melodieen gesungen, oder, nach Rhapsodenweise, recitirt wurden, ist ungewiss; so viel ist aber überliefert, dass Solon die berühmte Elegie, wodurch er die Athener zur Wiedereroberung von Salamis bewog, singend (ᾄδων) vorgetragen. Er selbst fing seinen Vortrag mit den Worten an: „als Herold komme ich, von Salamis, der schönen Insel, Gesang, der Worte Zierde, statt der Rede dem Volke vortragend." Mimnermos sang seine Elegieen oft nach einem Flötennomos, der Kradias hiess.[2]) Ist diese ganze Dichtart, wie es allen Anschein hat, aus den Klageliedern der Kleinasiaten entstanden, welche zunächst von den Joniern aufgegriffen, nachgeahmt, aber auch im griechischen Geiste umgeformt wurden, so ist es zweifellos, dass gesangmässiger Vortrag gleich ursprünglich dazu gehörte. Es ist auch nicht wohl abzusehen, wie blosse Declamation zweckmässig von Flöten zu begleiten sein sollte. Die Lieder der Gäste zwischen dem Trinken hatten (wie sich schon aus Theognis schliessen lässt) auch die feierliche Form der Elegie, in welcher sich das Lob des Edeln, die Ermunterung zur Weisheit, zu maassvoller Freude, sehr wohl aussprechen liess.[3]) Daher kam es auch,

1) Fragmente bei Schneidewin, S. 12 u. s. w.

2) Plut. de mus. 8.

3) Xenophanes von Elea, der Stifter der Eleatischen Schule (zu Ende des 6. Jahrhunderts) dichtete eine Elegie, worin er die Gäste auffordert, erst die Götter durch Libation und Lobgesang zu ehren, dann aber bei mässigem Trin-

dass zur Begleitung solcher Tafellieder höherer Art die bei Elegieen gebräuchliche Flöte angewendet wurde. Für den neckenden Scherz, den Spott, die bittere Satyre, war nicht die Form der Elegie geeignet, sondern die um die gleiche Zeit entstandene jambische und trochäische. Selbst diese Art hatte eine religiöse Grundlage; als Demeter den Verlust ihrer Tochter betrauerte, wurde sie durch die Scherze der Magd Jambe erheitert. Daher blieb es üblich, an den Demeterfesten einander allerlei muthwillige Neckereien zuzurufen. Verse ähnlichen Inhaltes hiessen zum Andenken der lustigen Jambe jambische Verse oder Jamben. Der Erste, der sich in solcher Dichtung erging, war Archilochos von Paros (um 688 v. Chr.). Seine Satyre wird bekanntlich als überaus bösartig geschildert. Eindringende Bitterkeiten liessen sich einem verhassten Gegner am besten in einem gleich raschen Schwertschlägen fallenden Wechsel kurzer und langer Sylben zurufen, diese anscheinend kunstlosen Rhythmen wurden aber durch kunstvolle Anordnung der Rede wieder veredelt, so dass man in der Folge, inbesondere in Tragödien, die Versart zum Ausdruck des Edeln, Bedeutenden verwenden, und insbesondere den Dialog in Trochäen setzen konnte. Der mildernde Klang der Musik passt nicht zu Worten, welche den Zweck haben, wie Pfeilschüsse zu verwunden, und ein Zankender ist schwerlich in der Stimmung zu singen. Poesie ganz ohne Musik war nicht gebräuchlich, so griff Archilochos zu einem eigenthümlichen Kunstmittel. Während sonst die begleitende Kithara den Gesang Ton für Ton begleitete, oder doch die gesangmässige Recitation durch passende Accente unterstützte, wurden die Jamben in solcher Weise vorgetragen, dass manche davon zur fortgehenden Begleitung eines Saiteninstrumentes blos declamirt, andere aber gesungen wurden.[1]) Es ist überliefert, dass der Vortrag der Jamben der Weise der Rhapsoden verwandt war und ein eigentlich liedmässiges Absingen nicht stattfand.[2]) Zur Begleitung bedienten sich die Jambensänger eines eigenen Saiteninstrumentes, der Jambyke, dessen Name seine Bestimmung die jambischen Gedichte zu begleiten andeutet. Es war dreieckig, und stammte somit wohl aus der Heimat der triangulären Saiteninstrumente, aus Asien her.[3]) Ein anderes, gleichfalls zur Begleitung der Jamben dienendes Saiteninstrument war der Klepsiambos. Otfried Müller ist der Ansicht, dass letzterer vorzüglich zur Begleitung der Recitation (ὑπὸ τὴν ᾠδὴν

ken das Lob edler Thaten, edler Gesinnungen, nicht aber Titanen-, Giganten- oder Kentaurenkämpfe oder ähnliche Fabeln zu singen. Vergl. Otfr. Müller, a. a. O., S. 220.

1) Plut. de mus. 28: Τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι.

2) Athen. XIV.

3) Hesychius ad v. ἰαμβύκη.

κρούσις, wie sie Plutarch nennt), die Jambyke aber zu einer durchgehends an den Gesang Ton für Ton gebundenen Begleitung (πρός χορδα κρούειν) diente.[1] Fast könnte man glauben, dass Archilochos deswegen nicht, wie es die Rhapsoden thaten, von aller Begleitung Umgang nahm, sondern jene eigenthümlich melodramatische Zusammensetzung von Declamation und Musik anwendete, um seine eigene Gereiztheit und Erbitterung zu sänftigen und sie nicht über jenes Maass hinausgehen zu lassen, dessen Ueberschreitung den Griechen als die grösste, fast als die einzige Sünde galt. So pflegte später auch der Pythagoräer Kleinias seinen Zorn durch Kitharklänge zu beschwichtigen. Zur heiligen Kithara oder Lyra Apollons mochte aber Archilochos und wer sonst in seiner Weise sang, nicht greifen, gleichwie wir Anstoss nehmen würden, ein Schimpf- und Spottlied etwa von der gottesdienstlichen Orgel begleiten zu hören. Er benutzte also die ähnlichen, wie es scheint orientalischen Instrumente der Jambyke und des Klepsiambos. Dichtungen, die aus Gesang und gewöhnlicher Rede zusammengesetzt waren, wurden gleichfalls Klepsiamben genannt. Noch Alkman hat dergleichen gedichtet.[2]

Auch die Gattung von Gesängen, welche späterhin eine ungeahnte Wichtigkeit erlangte und zu weitgreifenden Resultaten führte, der Dithyrambos war schon zur Zeit des Archilochos bekannt, denn er selbst rühmt sich, er verstehe es, das schönste Lied des Dionysos, den Dithyrambos, anzustimmen, wenn der Blitz des Weines sein Gemüth entflamme.[3] Der Dithyrambos war ein Gesang bacchischer Begeisterung. Wie nun aber Dionysos nicht blos der Geber des freudespendenden Weines, der Lust und des Jubels, sondern auch der leidende Gott, der Gott dunkler, ernster Mysterien ist, so ist der Dithyrambos nicht blos als Gesang jubelnder Trunkenheit, sondern auch als Gesang leidenschaftlicher Klage und geheimnissvoller Mystik zu fassen. Die ältesten, an Dionysos gerichteten Gesänge scheinen sogar vorwiegend diesen letztern Charakter gehabt zu haben. Immer aber klingt ein Ton leidenschaftlichen Antheils heraus. Seltsam mystisch lautet jener uralte Gesang der Weiber am Dionysosfeste in Elis: „Komm', Held Dionysos, komm' mit den Chariten zu deinem heiligen Meerestempel anstürmend mit dem Stierfuss! Werther Stier, werther Stier!"[4] Bis zur Ausgelassenheit lustig darf man sich aber jene Dionysoslieder vorstellen, welche an dem Feste der Pythoegien (der Fassöffnung), wo der junge Wein zuerst angezapft wurde, beim „Kannenfeste" und bei

---

1) A. a. O., S. 247.
2) Hesych. s. v. κλεψίαμβοι. Vergl. Otfr. Müller, a. a. O., S. 353.
3) Ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρχαι μέλος
Οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.
4) Plutarch, Quaest. graec. 36.

dem Festzuge gesungen wurden, wenn im März, nach überstandenem Winter, in Attika das alte Holzbild des Dionysos aus Eleuthera nach dem Kerameikos in Athen gebracht wurde, eben so die Lieder bei dem Feste nach geendeter Weinlese, wenn unter dem Tanze des lustigen Askoliasmos der Phallos umhergetragen, vom fröhlichen Schwarme (dem „Komos") der Bock zum Opferaltare gebracht wurde, und die Zecher auf oelbestrichene Schläuche sprangen, zur Wette, wer sich oben erhalten könne, ohne abzugleiten. Das waren ländliche, bäuerische Feste voll derber Komik, voll Lust und Jubel, und hier durfte sich die aufregende Wirkung des Weines in ungebundenen Scherzen und Muthwillen jeder Art Luft machen. Hier durften die Gesänge selbst den Ton trunkenen Uebermuthes, regelloser Schwärmerei annehmen. Aber Dionysos ist, wie gesagt, auch ein leidender und sterbender Gott — die Giganten zerrissen ihn in sieben Theile, seine Glieder werden in den Dreifusskessel geworfen, aus seinem Blute entsteht der Granatapfel und der Epheu. Am Fusse des Parnassos wird er begraben.[1] Auch dieser leidende Gott wird in leidenschaftlicher Klage besungen — es sind diese Gesänge die ersten Keime der künftigen Tragödie. Nach asiatischem Vorbilde werden die Dionysischen Chöre und Tänze von Flöten begleitet, während bei den Chorreigen Apollons die Kithara ertönt.

Durch die Mannigfaltigkeit der Mythen und der damit in Verbindung gesetzten Feste hatte sich schon in dieser alten Zeit, wie wir gesehen haben, eine bedeutende Mannigfaltigkeit musikalischer und poetischer Formen herausgebildet. Die Gemeinsamkeit der musikalischen Bildung jener Epoche beruhte mehr auf der Gleichartigkeit des zu Grunde liegenden Götterdienstes, als auf Allgemeinheit einer gleichartig verbreiteten musikalischen Uebung. Der Rhapsode oder Aöde lehrte seine Schüler die Kunst üben, wie er sie erlernt und geübt hatte, die Sängerfamilien bewahrten eine jede für sich den ihr anvertrauten Schatz alter Hymnen und Chorgesänge — die Volkslieder der einzelnen Gaue entstanden kunstlos, wie Blumen des Feldes über Nacht aufblühen. Kamen nun die Stämme an gemeinsamen Opferstätten zusammen, jeder Stamm mit seinen heimischen Gesängen, wetteiferten die Sänger aus allen Gegenden von Hellas, an demselben Feste mit einander, so konnte es nicht fehlen, dass man die Eigenheiten und Unterschiede dieser Gesänge nach dem Heimatorte ihrer Entstehung deutlich und auffallend wahrnahm. So geschah es, dass man die Tonweisen oder Tonarten nach ihrer Entstehung dorisch, jonisch, äolisch, lokrisch u. s. w. nannte. Bei dem immer regeren Wechselverkehre müsste es endlich nothwendig dazu kommen, dass ein begabter Mann auf den Gedanken gerieth, das Verschiedenartige nach seinen Eigenheiten zu vergleichen, zu regeln, neue Resultate zu ge-

1) Vergl. Sepp, Heidenthum, 2. Bd. S. 11.

winnen, und das früher ganz naiv und wie ein löbliches Handwerk von den Gilden der Aöden u. s. w. betriebene Musiziren mehr im künstlerisch reflectirten Sinne zu erfassen. Dieser Mann war Terpander, den wir schon vorhin als Sieger bei den 676 v. Chr. gefeierten Karneen kennen gelernt haben. Er war auf Lesbos geboren, und zwar nach der Ueberlieferung zu Antissa, wo, wie man erzählte, Haupt und Leyer des getödteten Orpheus vom Meere an's Land gespült worden, wo das Haupt begraben war, und wo die Nachtigallen schöner sangen als sonst an irgend einer Stätte. Otfried Müller findet in dem Mythus, dass jene Reliquien des vom Thrakischen Mänaden zerrissenen Orpheus nach Lesbos hinübergeschwommen, eine geistreiche Andeutung der Wanderung der Musenkunst, zumal die lesbischen Aeoler von Böotien herstammten, wo Musen und Musendienste zu Hause waren, und woher sie also ohne Zweifel die ersten Keime der Poesie mitbrachten. Terpander gehöre also aller Wahrscheinlichkeit einem Geschlechte an, das seine Uebung von den alten pierischen Barden Böotiens ableitete.[1]) Aber alles, was wir über Terpander's künstlerisches Wirken wissen, deutet sehr entschieden auf Einflüsse, nicht aus dem fernen südwestlichen Böotien, sondern aus dem östlichen, ganz nahen Kleinasien. Die Insel Lesbos, nur durch einen Meeresarm von Kleinasien getrennt, und nach Lage und Gestalt eigentlich selbst nur ein losgerissenes Stück davon, stand in Leben und Sitte mit dem nahen Nachbarlande in naher Verbindung, selbst von asiatischer Ueppigkeit und Sittenverderbniss blieb sie nicht unberührt. Von den derben, ehrlichen Böotiern waren alle Spuren ihrer Heimat längst wegcultivirt. So war auch die Musik auf Lesbos ganz deutlich von der asiatischen Weise abhängig. Die böotischen Sänger bedienten sich nicht der Kithara, und von Instrumenten war dortlands die Flöte das eigentliche Nationalinstrument; in Lesbos waren die saitenreichen asiatischen Instrumente, die Magadis, Pektis u. s. w. sehr beliebt, und wurde das ähnliche Barbiton erfunden. Die lesbische Sängerschule, welche bei den spartanischen Karneen und den Agonen überhaupt lange behauptete, bestand aus Kitharoden — also ganz gegen die Art der Barden von Böotien, während das Begleiten des Gesanges mit einem Saiteninstrumente auch asiatisch ist. Der Hirtenknabe und spätere König David sang, wie wir wissen, seine Psalmen zur Harfe, die Tempellieder der Phöniker wurden vom Kinnor begleitet und der smyrnäer Homer kann sich seinen Phemios oder Demodokos gar nicht anders singend denken, als dass sie dazu in die Saiten der Phorminx greifen. Plutarch sagt, dass die Lyra auf Lesbos erst ihre vollkommene Gestalt erhalten habe, und die „asische" genannt worden sei. Die Mythe, dass die Lyra (des Orpheus) von Thracien her in Lesbos an's Land gespült worden, scheint also

1) A. a. O., S. 268.

die östliche Einwanderung der Musik auf diese Insel zu versinnlichen, denn dem Meridiane nach ist das (nördlichere) Thracien gegen Lesbos allerdings ein ostwärts gelegenes Land. Man hatte in Ninive lange, ehe von griechischer Cultur die Rede sein kann, Lyren zum Schmause aufspielen lassen [1]), wie nun die westlicher gelegenen kleinasiatischen Länder vom assyrischen Throne lehensabhängig gewesen waren [2]), wie assyrische Götterideen und assyrische Architektur (die Mutter der sogenannten „jonischen") vom Tigris gegen Westen zu sich verbreitete, so war es auch mit Musik und Musikinstrumenten. Von dort aus gelangten sie in das nahe Lesbos, das in dieser Beziehung ein wahrer Stapelplatz für das übrige Griechenland wurde. Die siebentönige Skala des Terpander, in welcher auffallender Weise ein Ton im Zusammenhange der Tonreihe übersprungen ist, lässt sich nur erklären, wenn man annimmt, Terpander habe der Stimmung seines Heptachordes die lydische Octavenreihe zu Grunde gelegt. [3]) Auf den Gedanken, der bis dahin nur mit vier Saiten bespannt gewesenen griechischen Lyra noch drei Saiten beizufügen, wurde Terpander gleichfalls durch eine Eigenheit lydischer Musik gebracht, nämlich durch die vielsaitige Pektis, die er bei den Gastmahlen der Lyder spielen gehört. Terpander soll auch in Aegypten gewesen sein, er war offenbar einer jener Männer des alten Griechenlands, die ihr Lerne- und Bildungstrieb in die Länder und Stätten alter Cultur trieb; ein Reisender im Sinne des Pythagoras, Thales, Solon, Herodot, welcher mit seinen klaren Blicken alles selbst sehen, lernen wollte, eine jener Flugbienen, welche den emsig gesammelten Bildungsstoff getreulich nach Hellas überbrachten. Terpander war im Sinne seiner Zeit Dichter und Musiker: es sind Bruchstücke seiner Verse erhalten, darunter jenes feierliche „Zeus, du Anfang Aller, du Lenker Aller, dir bring' ich diesen Anfang der Hymnen". [4]) Terpander dichtete überhaupt viele Proömien (Vorspiele) zur Kitharodie im hexametrischen Maasse [5]), d. h. Anrufungen der Götter, welche die Sänger ihrem eigentlichen Vortrage voranzuschicken pflegten, und woven z. B. die homerischen kleinen Hymnen an einzelne Götter in wenigen Versen (mit dem stehenden Anfange: „ich beginne zu singen Pallas Athenen" oder „Hera" oder „Demeter" u. s. w.) eine genügende Vorstelluug geben. Auch Skolien, d. i. Tisch- oder Gastmahllieder

---

1) Siehe oben Abtheilung „Aegypten".

2) Die persischen Könige, als Erben der assyrischen Macht, deuteten in diesem Sinne auf die Zerstörung Trojas durch die Griechen als ein ihre Rache herausforderndes Factum hin.

3) Hierüber das Nähere bei Darstellung der Lehre von den Tonarten.

4) *Ζεῦ, πάντων ἀρχὰ, πάντων ἀγήτορ*
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.
bei Clem. Alex. Strom. VI.

5) Plutarch, de mus. 4.

dichtete Terpander, da solche Dichtungen nicht blosse Trinklieder waren, sondern oft das Lob der Ahnen oder irgend einen Sittenspruch enthielten, so widerstrebten sie dem ernsten Sinne der Terpander'schen Kunst keineswegs. Die Neuerung, eine siebensaitige Kithara anzuwenden vertheidigte Terpander in einigen Versen: „verschmähend den viertönigen Gesang werden wir zur siebentönigen Phorminx neue Lieder erschallen lassen.“ 1) Er hielt dieser Zusage Wort. Er erfand zahlreiche Nomen (Melodien) von denen uns theilweise wenigstens die Benennungen erhalten sind, der „orthische,“ der „trochäische“ Nomos, der „Schönionos,“ der „Apothetos“ u. s. w. Terpander war der Erste, der auch fremde Gedichte mit Melodien versah, also in Musik setzte, insbesondere die von Homer (vielleicht nur die Hymnen) versah Terpander mit Tonweisen. Er war es auch, der kitharodischen Nomen zuerst Benennungen gab 2), und schöne Rhythmen in die Musik einführte. 3) Eine ganz besonders wichtige Seite seines Wirkens aber war, dass er die Nomen, die er bei seinen Künstlerfahrten in verschiedenen Ländern, oder die er bei den verschiedenen Gesangfesten gehört, sammelte, sichtete, einer Art Redaction unterwarf, und dadurch, dass er eine Art Tonschrift erfand und die Weisen niederschrieb, sie vor weiterer Entstellung bewahrte, der sie bei dem blossen Nachsingen nach Gehör und Gedächtniss ausgesetzt gewesen waren. 4) In diesem Sinne richtete er die Nomen des alten Philammon für die Kitharodie ein (συστήσασθαι), und die unter den kitharodischen Nomen vorkommenden Benennungen des „äolischen“ und „böotischen“ lassen erkennen, dass er insbesondere auch Volksgesänge sammelte und ordnete. Dadurch bekam die griechische Musik zum erstenmale eine feste Gestalt, eine innere Abschliessung, eine Abrundung, und erhielt an den gesammelten, geschriebenen, mit eigenen Bezeichnungen versehenen Nomen einen Schatz, einen sicheren Fond, welcher ihr das weitere Fortbestehen garantiren konnte. „Die Alten,“ sagt Plutarch, „durften nicht so ohne Weiteres Kitharodien machen, wie es jetzt geschieht, noch durften sie mit Harmonien und Rhythmen frei schalten (μεταφέρειν), denn jede Melodie hatte ihren eigenen Umfang (τάσις). Eben deswegen hiess man sie Nomen (d. i. Gesetze), weil in jeder Gattung derselben von der im Gesetze einmal bestimmten Weise nicht abgegangen werden durfte.“ In diesem Sinne darf Terpander für die griechische Musik ein wahrer Gesetzgeber und Gründer heissen. „Terpander's neue Kithara,“ sagt Duncker, „setzte ihn in den Stand, sowohl den künstlicheren Maassen

1) Ἡμεῖς τοι τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδὴν
Ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους
(bei Euklid. Introd. harm. S. 19).
2) Plut. de mus. 3. 4.
3) Plut. de mus. 12.
4) Clem. Alex. Strom. I. μέλος πρῶτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι.

des Hymnos musikalisch zu folgen, als in den Chorgesängen zu mannigfachen Strophen überzugehen. Damit wurde Terpander der eigentliche Begründer des Kirchenliedes, der Kirchenmusik bei den Hellenen. Indem die Weisen und mit ihnen die Strophen wechselten, konnte man den unterschiedenen Akten der Liturgie gerecht werden, und waren die Dichter im Stande, die Momente der Anrufung, der Beschauung, des Preises durch angemessene Metra und Weisen in prägnanterer Weise auszudrücken." [1]) Und Otfried Müller sagt: „Terpander erscheint als der eigentliche Schöpfer der griechischen Musik, indem er die verschiedenen Sangweisen, wie sie sich in verschiedenen Landschaften nach dem Antriebe musikalischer Stimmungen auf ganz natürlichem Wege gebildet hatten, nach Kunstregeln ordnete und ein zusammenhängendes System daraus bildete, an dem die griechische Musik bei aller Erweiterung und überkünstlichen Ausbildung die ihr später zu Theil wurde, immer festgehalten hat. Mit erfinderischem Geiste ausgestattet, und ein neues Zeitalter der Musik eröffnend, riss er sich doch nicht von dem Boden der Vergangenheit los, sondern benutzte vielmehr alle die Elemente der Musik, die in den Sangweisen Griechenlands und Kleinasiens gegeben waren, und vereinigte das Zerstreute und Ungeordnete zu einem schönen harmonischen Ganzen." [2])

Terpanders Ruhm durchdrang ganz Hellas. Wie er gleich in den ersten Karneen zu Sparta gesiegt, so siegte er auch bei den Pythien zu Delphoi (zwischen 676 und 644 v. Chr.) viermal nach einander. Den grössten, nachhaltigsten Erfolg hatte Terpander's Kunst in Sparta. Die Spartaner ehrten in ihm den eigentlichen Begründer ihrer Musik. Seine ernste, männliche, erhabene Weise, der Ton tiefer und schlichter Frömmigkeit verfehlte seines Eindrucks auf die schlichten, ernsten Männer nicht, seine Chorlieder wurden fortan der Fest- und Opfergesang, und schon der Jugend im Unterrichte beigebracht, seine Lyra wurde das Normalinstrument, an dem man die Instrumente späterer Sänger prüfte, und sie verwarf, wenn sie mehr Saiten hatte, als die terpandrische „Kitharitis." Diese ausserordentliche Verehrung datirte sich von Terpander's zweiter Anwesenheit in Sparta im Jahre 644. Zu Anfang des zweiten messenischen Krieges war Sparta in eine bedrängte, beinahe verzweifelte Lage gerathen. Das Bündniss der Messenier, Pisaten, Arkadier und Achäer drohete von Aussen her Verderben, im Innern Sparta's wüthete Parteiuung, jene Sparter, welche durch die Eroberungen der Feinde ihre Grundstücke verloren hatten, verlangten eine neue Aeckertheilung, die feindlichen Einfälle störten den Landbau, und es riss zu allem anderen Unheil auch noch Mangel ein. In dieser

1) Gesch. d. Alterth., 3. Bd. S. 570

2) Gesch. d. gr. Lit. (2. Aufl.), 1. Bd. S. 267.

Noth wurde das delphische Orakel befragt. Es antwortete: „die Zwietracht in Sparta werde enden, wenn dort Terpanders Kithara tönen wird“ und „die Sparter sollten sich den Berather aus Athen holen.“ So wurde also Terpander berufen, und neben ihm der „Berather“ Tyrtäos aus Aphidnä in Attika. Der Eindruck der Gesänge des Terpander wird als ein ausserordentlicher geschildert. Die harten Männer von Sparta waren bis zu Thränen gerührt, die Gegner umarmten einander und söhnten sich aus.[1]) Man hat diese ganz glaubenswerthe Thatsache unter die Wunder der griechischen Musik registrirt, und kurz dahin zusammengefasst: „Terpander habe durch seine Musik in Sparta einen Aufruhr gestillt.“ Aber die Musik hat nur sehr bedingten Antheil an diesem Erfolge. Es waren gewiss die eindringlichen, kraftvoll und einfach zum Herzen sprechenden Worte des Dichters Terpander, sein Hinweisen auf die Landesgötter, auf die Heimat, auf die Gräber der Ahnen, und was er sonst in schwungvoller, von der musikalischen Recitation gehobener Rede sagen mochte, was die Sparter so mächtig bewegte. Hat doch später Solon in Athen mit ganz ähnlichen Mitteln, durch eine gesungene Elegie die Athener zur Wiedereroberung von Salamis begeistert, obschon auf den blossen Antrag zu einer solchen Unternehmung Todesstrafe stand. Aus den erhaltenen Poesien des Tyrtäos, der die Sparter zum Widerstand gegen die von Aussen andringenden Feinde ermuthigte, und aus Fragmenten, die muthmasslich in seine Elegie „Eunomia“ (Gesetzlichkeit) gehörten, können wir schliessen, wie die Argumente klangen, mit denen Terpander den inneren Streit zu schlichten verstand. Es waren im Grunde Reden an die Nation, wie sie in anderer Form und zu anderer Zeit den Athenern Demosthenes hielt, um sie zum Widerstande gegen Philipp von Macedonien zu stimmen, aber Reden in poetischer und musikalischer Form, und um so wirksamer, als sie mit einfach überzeugenden Vorstellungen unmittelbar an das Gefühl der Hörer appellirten.

Terpander war von der Wirkung seines Auftretens in Sparta augenscheinlich selbst erhoben. „Hier, hier in Sparta,“ ruft er begeistert aus, „blühet die Lanze der Jugend und die helltönende Muse und das weitherrschende Recht, welches zu allen schönen Thaten begeistert.“

Die Dichtungen und Gesänge der zwei Retter Sparta's, des Terpander und Tyrtäos, blieben demnach mit Recht ein geheiligtes Nationaleigenthum. Von jetzt an zogen die Spartaner mit Gesang in den Kampf, das „Kastoreion“, die Dioskurenhymne, wurde nach Terpanders Musik angestimmt, begleitet von der siebensaitigen Kithara, die, wie Alkman sagt: „dem Eisen entgegenzog.“ Erst

1) Diodor, Fragm., O. ed. Dind.

später setzte man an die Stelle der Kitharen die schallkräftigeren Flöten.[1])

Unter Terpanders Schülern wird Kepion genannt, der sich um die Verbesserung der Lyra Verdienste erworben haben soll. Die lesbische Kitharodenschule erhielt sich in Achtung, nach Olympiade 60 siegte der Lesbier Perikleitos bei den Karneen.

Wie durch Terpander die Kitharodie eine feste, und dabei noch weiter bildungsfähige Gestalt erhielt, so nahm die Aulodie, das Flötenspiel einen eigenthümlichen Aufschwung durch jenen jüngeren Olympos, von dem bei der phrygischen Musik bereits die Rede gewesen ist. Im Gegensatze zu Terpander's Kunst, die man sich als eine sehr ernste, gehaltene zu denken hat, übertrug Olympos die aufregende Leidenschaftlichkeit seiner heimatlichen Musik nach Griechenland, wie denn die ihm zugeschriebene Streitwagenweise (der harmatische Nomos) noch den grossen Alexander, als er sie von dem Flötenspieler Antigenides anstimmen hörte, so aufregte, dass er nach seinem Schwerte griff.[2]) Eigenthümlich spricht sich die fremdländische Abkunft des Olympos in diesem orgiastisch wirkenden Zuge seiner Musik, und auch darin aus, dass er nicht, wie die griechischen Tonkünstler, zugleich auch Poet, sondern dass er nur Musiker war. Sein Name und die von ihm herrührenden oder ihm wenigstens zugeschriebenen Nomen blieben sehr populär, noch Aristophanes benutzte eine solche allbekannte Melodie des Olympos, die sogenannte Xynaulia[3]), in der ersten Scene seiner „Ritter" zu einem burlesk komischen Effekt — es mag im attischen Theater lautes Gelächter dareingeschallt haben, wenn die zwei Schauspieler das Flötenduett recht toll parodistisch abzusingen verstanden. Auch ein Nomos auf Athena wurde dem Olympos zugeschrieben. Aus einer besondern Manier seiner Melodien entstand das sogenannte enarmonische Geschlecht, während bis dahin alles diatonisch oder chromatisch, oder eigentlich einfach diatonisch gewesen war. Denn Plutarch, der obige Notiz gibt,

---

1) Etwas trocken und rationalistisch fasst Thukydides (V. 70) die alte Sitte auf: „Die Spartaner", sagt er, „gehen nicht wegen der Götter nach der Musik zahlreicher Flötenbläser in den Kampf, sondern damit sie gleichmässig und im Takte anrücken".

2) Durch eine andere, ruhige Melodie wurde dann der Held wieder beruhigt. Ein anderer Tonkünstler, Namens Timotheos, brachte bei Alexander durch den orthischen Nomos eine ähnliche Wirkung hervor. Diese Erzählung hat bekanntlich den Stoff zu Drydens von Händel componirtem Alexanderfest gegeben. Mit dem Namen Antigenides scheint sich übrigens Plutarch, der die Anekdote erzählt, zu irren, oder aber man müsste einen jüngern Antigenides annehmen, denn der berühmte Flötenbläser Antigenides, Zeitgenosse des Dithyrambendichters Philoxenos, hätte so ziemlich als Greis von hundert Jahren in Alexanders Diensten stehen müssen.

3) Otfr. Müller, a. a. O., S. 282.

bemerkt an anderer Stelle, dass die Alten die Chromatik, die gebrochenen Gesänge (κεκλασμένους μέλους) nicht anwendeten, wenn auch wohl kannten. Die Skala des älteren Terpander war in der That diatonisch. Die Manier des Olympos, einen Zwischenton auszulassen und die darunter befindlichen gleichsam in eine dichtgedrängte Tongruppe zusammenzufassen, soll die Veranlassung gegeben haben, dass man in dieser dichten Gruppe von einem Ton in den andern ziehend, das heisst durch Vierteltöne überging. So soll die griechische Enarmonik mit ihren Vierteltönen eigentlich durch eine unschöne Gesangmanier, nicht durch eigentliche Erfindung des Olympos entstanden sein. Sie kam in der Folge völlig ausser Gebrauch. Hatte man schon den Gedanken die ganzen Töne in halbe Töne zu theilen, so war es consequent mit der Theilung fortzufahren und die Halbtöne in Viertöne zu zerspalten, womit dann die Gränze des noch bestimmt Wahrnehmbaren erreicht war.

Wie die Töne und Melodien des Olympos leidenschaftlich und klagend waren, so führte er auch, wieder im Gegensatze gegen Terpander's feierliche Choralrhythmen aufregende, stürmische und regellos schwärmende ein, insbesondere den choreischen Rhythmus der sogenannten Metroen, d. i. die galliambischen Gesänge auf die „grosse Mutter" der Phryger, die Kybele, deren Diener bekanntlich Metragyrten oder Gallen hiessen; so dass also Galliambos so viel heisst, als: Jambos der Gallen. Wie wild schwärmend die Chöre und Tänze im Culte dieser Naturgöttin waren, wie sie sich bis zur fanatischen Raserei, zur Selbstverstümmelung steigerten, ist bekannt. 1) Auch der unserem aufregenden, die maassvolle Regelmässigkeit des rhythmischen Schrittes der geraden und ungeraden Takte durch Mischung beider in wilde Unruhe verkehrenden Fünfvierteltakte ähnliche hemiolische Rhythmus wird auf den Olympos zurückgeführt. Die von Olympos in seine Flötenmusik eingeführten Rhythmen wurden dann von andern Dichtern und Tonsetzern mit Erfolg benutzt, wenigstens versichert Plutarch, dass Thaletas den kretischen Rhythmus aus den Flötenstücken des Olympos (ἐκ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως) genommen habe. Aber Thaletas war ein Kretenser aus Gortyn, und brachte wahrscheinlicher den kretischen Rhythmus aus seiner Heimat mit. Ob Olympos, der Phryger, auch die für sehr leidenschaftlich geltende phrygische Tonart nach Griechenland mitgebracht, wird nicht ausdrücklich erwähnt, ist aber allen Umständen nach zu vermuthen. 2) Unter seinen Schülern wird insbesondere der, im jugendlichen Alter gestorbene Hierax genannt, nach welchem ein hierakischer (ἱεράκιος) Nomos den Namen

1) Der galliambische Rhythmus besteht aus einem Jonicus a majori und einer trochäischen Dipodie.

2) Vergl. Bippart: Philoxoni, Thimothei, Telestis reliquiae, Seite 5.

hatte [1]), der auch Endrome (ἐνδρομή) hiess, und zum Fünfkampfe geblasen wurde. [2]) Ein anderer Nomos des Hierax hatte die anmuthige Bestimmung, die Anthophorien, das ist die feierliche Ueberbringung von Blumen durch argivische Mädchen in den Tempel der Here zu begleiten. [3])

Ungefähr um dieselbe Zeit [4]) war ein Thebaner oder Tegeate Klonas (nach dem es auch einen Nomos Klonas gab) ein Meister aulodischer Nomen. Ein klagender davon hiess „Elegoi.“ Klonas bediente sich des elegischen Rhythmus, nämlich eines Wechsels von Hexametern und Pentametern. Es ist eine Art Beglaubigung der Erzählung von der erfolgreichen Wirksamkeit Terpanders zu Sparta, wenn wir finden, dass gerade in diesem Staate der eisernen lykurgischen Zucht die Musik ganz besonderen Antheil fand, und dass, als Sparta um 620 v. Chr. abermals in eine Landesnoth gerieth, nämlich eine Pest ausbrach, abermals (wie es scheint in dankbarer Erinnerung an Terpander) ein Sänger zur Abhilfe herbeigerufen wurde, Thaletas von Gortyn auf Kreta, dessen Päane und Choräle die Götter versöhnen und so das Uebel wenden sollten. Die Pest wich, und dieser augenscheinliche Erfolg verhalf dem Thaletas zu hohem Ansehen, so dass er der Musik in Sparta eine neue Gestalt geben konnte, und die sogenannte „Katastasis“ der spartanischen Musik von Plutarch auf ihn und die um weniges späteren Tonkünstler Xenodamos von Kithera, Xenokritos den Lokrer, Polymnestos von Kolophon und Sakadas von Argos zurückgeführt wird. — Männer, die alle der Geburt nach Sparta nicht angehörten. Es scheint, dass die Spartaner, wie sie auch selbst zugeben, sehr viel Sinn und Nachahmungstalent für Musik besassen, aber wenig selbsterfinderische Anlage dazu. Daher sie denn willig annahmen, was die Fremden mitbrachten, sogar die lydische Tonweise, welche Polymnestos einführte, was dann wieder einem Lydier, dem Dichter Alkman aus Sardes, den Weg nach Sparta bahnte.

Dass gerade Thaletas zur Versöhnung der Götter gerufen wurde (wie man in Athen zur Sühnung des Kylonidenmordes auch einen Kretenser, den Epimenides, herbeirief), hat seinen Grund wohl darin, dass die Priester und Sänger in dem halbsemitischen Kreta einen den Propheten der asiatischen Semiten verwandten Zug hatten, wie denn der Apostel Paulus den Epimenides geradezu den „Propheten der Kretenser nennt.“ Gortyn war zudem eine stammverwandte dorische Stadt und Tarrha (auf Kreta) war ein alter heiliger Sitz ge-

1) Pollux, IV. 10.
2) Plutarch, de mus. 26. „τοῖς πεντάθλοις“.
3) Otfr. Müller, a. a. O., S. 291.
4) Die Zeit des Olympos ist wegen seiner häufigen Verwechslung mit dem älteren mythischen Olympos schwierig zu bestimmen.

heiligter Poesie und Musik, von dort stammte der Priester Karmanos, der den Apollon selbst vom Morde des Python reinigte. Thaletas, obwohl Angehöriger von Gortyn, soll aus Elyros, unfern Tarrha, gebürtig gewesen sein, und stand vermuthlich mit dem dortigen Heiligthume in Verbindung.[1]) In Kreta hatte einst Lykurgos das Vorbild der Gesetze gefunden, welche er Sparta gab. Aus dieser Ideenverbindung mag die anachronistische Sage entstanden sein, dass Thaletas den Lykurgos bei seinem Gesetzeswerke unterstützt, d. h. die Gesetze nach ältester Weise in Verse gebracht und mit Nomen oder Singweisen versehen habe.[2]) Um den Thaletas mit dem um einige Jahrhunderte älteren Lykurg in Verbindung zu bringen, griff man zu der Aushilfe, einen älteren Musiker gleiches Namens zu statuiren[3]), oder ihn vor die Zeit des Terpander zu setzen[4]), beides zum Widerspruche der übrigen, in sich wohl zusammenhängenden Zeugnisse. Thaletas brachte nach Sparta die Flöte mit[5]), welche dann vielfältige Anwendung, auch als kriegerisches Instrument, fand. Ferner aber brachte Thaletas den Spartanern die Chöre und Chortänze seiner kretischen Heimat, Päane und Hyporcheme. Lebhafte Tänze waren eine besondere Eigenheit des Götterdienstes der Kureten auf Kreta. Um den neugebornen Zeus vor den Nachstellungen seines Vaters Kronos zu retten, erzählt die Mythe, verbarg ihn seine Mutter Rhea auf Kreta, und die Korybanten umtanzten ihn und schlugen mit ihren Schwertern an die Schilde, damit der Klang das Weinen des Kindes übertöne. Das Andenken dieser mythischen Begebenheit feierten eigene Tänze, Waffentänze in lebhaftester Bewegung, welche Pyrrhichen hiessen. Diese besondere Gattung des kretischen Hyporchems, die Pyrrhiche, verpflanzte Thaletas nach Sparta, und wie natürlich musste ein Tanz, der das Schwingen der Waffen und die verschiedenen Kampfarten pantomimisch nachahmte, bei dem kriegerischen Volke den grössten Anklang finden. Die Rhythmen des „kretischen Fusses“ und des „Pyrrhichius“ sind es also insbesondere, welche die griechische Kunst dem Thaletas zu danken hatte. Der Pyrrhichius, aus drei kurzen Zeiten bestehend, entspricht in gewissem Sinne unserem hüpfenden Dreiachteltakt. Dessen gerades Gegentheil, der schwere, aus drei langen Zeiten bestehende Molossus (unserem Dreizweiteltakt), soll seinen Namen von den Gesängen an Zeus von Dodona (dessen Heiligthum an der Gränze von Thesprotien und Molossien lag) erhalten haben. Diesen solennen Rhythmus hatte Terpander angewendet, wie dessen Anruf an „Zeus, den Anfang aller“ erkennen

1) Otfr. Müller, a. a. O., S. 286.
2) Plutarch, Lykurgos.
3) Forkel, Gesch. d. Musik, 1. Bd. S. 273.
4) Clinton, Fast. Hell. T. I., S. 199.
5) Duncker, a. a. O., 4. Bd S. 358.

lässt. So war also den Spartanern durch die fremden priesterlichen Sänger im Laufe des siebenten Jahrhunderts eine mannigfache Abwechslung ihrer gottesdienstlichen Musik vermittelt worden, vom feierlichsten Choral bis zur stürmischsten Tanzbewegung.[1]) Diese Lebhaftigkeit und feurige Bewegung[2]) unterschied eben das kriegerische Hyporchem der Kreter von den sonstigen, gemessenern Hyporchemen, wie sie z. B. bei den Apollonfesten auf Delos gebräuchlich waren. Mit Tänzen von Männern, von Jünglingen, von Knaben und von Jungfrauen wurden in Sparta die religiösen und nationalen Feste gefeiert, insbesondere hatten bei den Gymnopädien, dem vorzüglichsten Feste, welches mit den Karneen verbunden wurde, die Knaben ihre körperliche Gewandtheit zu zeigen. Die Einrichtung der Tanzweisen dabei rührte von Thaletas und seinen unmittelbaren Nachfolgern Polymnestos und Sakadas her. Zur Pyrrhiche wurde die Flöte gespielt, und um ihr eine nationale mythische Färbung zu geben, hiess es, dass schon die spartanischen Nationalheroen, die Dioskuren, den Waffentanz nach den Flötenmodulationen der Pallas getanzt.[3]) Die Art der Kreter, nach Kitharklängen in den Kampf zu ziehen, erinnert auch lebhaft an die spartanische gleiche Sitte, und es ist klar, dass es nicht blos zufällige Aehnlichkeiten waren. Kurz nach Thaletas (um 610 v. Chr.) kam Alkman nach Sparta, der insbesondere Parthenien dichtete, das ist Chöre für die Jungfrauen, die „honigstimmigen, lieblich singenden" wie sie der für weibliche Schönheit leicht entzündbare Dichter nannte. Durch Polymnestos und Alkman bürgerte sich die lydische Tonart in Sparta ein. Der Nachfolger Beider, Sakadas von Argos, dessen wir als dreimaligen Siegers bei den Pythien gedacht, und dessen Instrument die von ihm auch zur Begleitung der Chöre angewendete Flöte war, gestaltete zu Anfang des sechsten Jahrhunderts die Choralmusik in Sparta noch reicher und fast luxuriös. Er liess in den Strophen die dorische, lydische und phrygische Tonart wechseln, daher man diese Art von Gesängen den dreitheiligen Nomos (*τριμερής νομός*) nannte. Um dieselbe Zeit erbaute Theodoros von Samos die Tonhalle auf dem Markte. Die Spartaner schreiben sich selbst eine tiefe Einsicht in den Werth und die Würde echter Musik und einen ernsten Eifer für ihre Reinerhaltung zu.[4]) Sie wurde bei ihnen Staatsache

1) Man leitet Pyrrhiche von *πύρ* „Feuer" her. Vergl. Isaak Vossius, de virib. rhythmi.

2) Die Metra, welche bei den Waffentänzen gebraucht wurden (wie ihre Namen andeuten), bestanden alle aus kurzen Zeiten — so auch der zweizeitige Hegemon (Führer), der Prokeleusmatikos (Herausforderer) aus vier kurzen Zeiten. Für den Kriegsmarsch diente der Anapäst, aus zwei kurzen und einer langen Zeit. Letztere sieht Otfried Müller (a. a. O. S. 291), wie es scheint, richtig, als einen zusammengefassten Proceleusmaticus an — oder umgekehrt, den Proceleusmaticus als aufgelösten Anapäst (◡◡◡◡ = ◡◡—).

3) Otfr. Müller, Dorier, 2. Bd. S. 336.

4) Athen, XIV. 24.

und die Ephoren schritten gegen jede bedenkliche Neuerung mit Strenge ein. Auch ein Lakedämonier (wiewohl von der benachbarten Insel Kithera), Namens Xenodamos, trat als Dichter und Musiker mit Päanen und Hyporchemen im Sinne des Thaletas auf. Ein anderer Musiker aus Locri Epizephyrii (in Italien) Xenokritos, würde durch seine Dithyramben ein Vorläufer derjenigen Musiker, welche gerade durch diese Art von Dichtung für die Gestaltung der griechischen Tonkunst höchst einflussreich geworden sind. Xenokritos soll auch eine eigene Tonart, die lokrische oder italische erfunden haben. [1]) Wie bei den Aeoliern der Gesang des Einzelnen, der Vortrag des Dichtersängers vor einer zuhörenden Menge, so war bei den Dorern der Chor, der Gesang einer selbst mitwirkenden Menge das Vorwiegende. Daher denn auch jede dorische Stadt im Peloponnes ihren Dichter und zugleich Musiker besass, dessen Geschäft es war, als Chorlehrer (χοροδιδάσκαλος) die Chöre im Gesange und der Tanzbewegung gehörig einzuüben. [2]) Eine weitere Folge dieser Stammeseigenthümlichkeiten war, dass die äolischen Sänger einfachere, leichter fassliche rhythmische Maasse anwendeten, dass bei ihnen der gleichartig wiederkehrende Vers gebräuchlich war, während bei den Doriern die künstlich combinirte, geschlossene Strophe vorherrschte, weil hier die sich dem Versrhythmus anschliessende Tanzbewegung des Chores die Auffassung vermitteln half. [3])

Wie es eine unläugbare Erfahrung ist, dass in der Staaten- und Culturgeschichte der Völker die der höchsten Blüte vorangehende Periode fast anziehender wirkt, als die Zeit der höchsten Blüte selbst (so wie das Morgenroth fast reizender ist als die Stunde nach Sonnenaufgang), so hat in der Geschichte Griechenlands auch das sechste Jahrhundert v. Chr. einen ganz eigenthümlichen Reiz. In dieser Epoche trat die Dichtkunst (und also auch ihre treue Begleiterin, die Musik) durch die lyrische Dichtung in ein neues Stadium. Der Ausdruck des subjectiven Gefühls, der Reflexion, welcher in der Elegie noch immer ein halb episirendes, oder wenn man will, objectivirendes Ansehen gehabt hatte, wurde in der Lyrik zur alleinberechtigten, ausschliesslich sich geltend machenden Richtung, was den Dichter wohl oder weh berührte liess sich hier in präcisen und zugleich sehr mannigfaltigen Formen aussprechen, vom leichtgefassten Scherzworte [4]) an, bis zur ernstesten Stimmung war hier dem

1) Vergl. Böckh, de metr. Pind. S. 212. Ulrici, Gesch. d. hell. Dichtkunst 2. Thl. S. 468. Otfried Müller, Gesch. d. gr. Lit., 1. Bd. S. 292. Ueber die lokrische Tonart siehe weiterhin.

2) Otfr. Müller, a. a. O.

3) Indessen hatten die Jonier auch ihre Chormeister. So war Simonides im fünften Jahrhundert Chorodidaskalos in der Stadt Karthäa auf der Insel Keos und hielt sich zumeist in dem Choregeion (Chorhaus) beim Apollontempel auf. Athen. X.

4) Beispiele bei Anakreon.

Ausdrucke Raum geboten, vom einfachsten Aussprechen der Stimmung bis zur prachtvollsten Entwickelung reichsten Bilderschmuckes einer begeisterten Sprache. Das Erzählende des Epos verschwindet völlig, selbst wo der Dichter Mythen herbeiziehet dienen sie nur, die Stimmung des Ganzen zu motiviren, zu erläutern, zu bekräftigen.[1]) Oft ist es irgend ein anmuthiges, anlachendes Gleichniss, ein Bild aus dem ländlichen, aus dem Naturleben, welches zu gleichem Zwecke dienen muss.[2]) Der Musik, welche sich den ernsthaften Choralen in ihrer würdevollen Einfachheit entsprechend anzuschliessen vermocht hatte, wuchs diese bunte Blüte von Poesie gleichsam über den Kopf, und sie gerieth hier in eine wenn nicht untergeordnete und unbedeutende Stellung, so doch merklich in ein bescheidenes Abhängigkeitsverhältniss von der Schwester Dichtkunst. Es war jetzt ihre Aufgabe, die Worte der Poesie durch eine einfache Gesangweise in der Anmuth ihres Wohlklanges, in der harmonischen Schönheit ihrer rhythmischen Textur in noch entschiedenerer Weise vortreten zu lassen. Bei der Fassung dieser Art von Dichtungen musste die Musik sich dem geschlossenen Bau der poetischen Strophe in entsprechenden, gleichfalls geschlossenen Tongebilden anschliessen, die gegen die Breite des alten sechsfüssigen heroischen Verses knappere Fassung der lyrischen Verse musste nothwendig eine knapper gefasste musikalische Periodik zur Folge haben. Mit anderen Worten: die Musik musste liedartig werden, und wenn sie auch ihr von der Poesie überkommenes declamatorisches Element nicht verläugnete, sich doch entschieden der Melodik des eigentlichen Liedes nähern. Das einzige erhaltene musikalische Denkmal aus dieser Zeit, die erste pythische Ode Pindars, trägt in der That diesen Charakter einer declamatorisch betonten Melodie an sich. Daneben konnte die rhapsodische Recitation ähnlicher Gedichte gar wohl bestehen, und die Weise der melodramatischen Begleitung der Declamation nach Art der alten jambischen Poesien angewendet werden. Diese verschiedenen Arten Dichtungen vorzutragen, waren zuverlässig alle im Gebrauche, denn sie finden sich sowohl in der vorhergehenden als in der nachfolgenden Periode — freilich aber trat auch jetzt noch der Dichter vorzugsweise als Sän-

---

1) Beispiele bei Pindar häufig.

2) Es kann gar nichts Reizvolleres geben als jenes Fragment eines Hochzeitgesanges von Sappho, in dem sie (wie Otfried Müller sagt) „die jugendliche Frische und unberührte Schönheit eines Mädchens“ mit einem Apfel vergleicht. Das Fragment selbst ist folgendes:

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὄσδῳ
ὄσδῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ· λελάθοντο δὲ μαλοδροπῆες
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐφικέσθαι.

„Wie der süsse Apfel sich röthet an der Spitze des Astes, an der äussersten Spitze — die Aepfelpflücker haben ihn vergessen; doch nein, nicht vergessen, sie konnten ihn nicht erreichen.“

ger auf, wie denn Arion nach der Ueberlieferung jenen Nomos, der den rettenden Delphin heranlockte, mit der Kithara begleitete.[1])

Die Lyrik dieser Zeit theilt sich in jene vorhin genannten zwei charakteristisch von einander geschiedene Richtungen: Die äolische und die dorische.[2]) In der für den Einzelsang bestimmten äolischen Lyrik spricht sich der Ausdruck persönlicher Stimmungen des Dichters weit entschiedener aus, als in der dorischen Chorlyrik, welche, eben weil sie einen singenden Chor voraussetzt, stets eine gewisse allgemeinere Haltung hat.

Das für Griechenlands Musikgeschichte so wichtige Lesbos hat für die Schule der äolischen Lyriker glänzende Namen, wie Alkäos (um 580 v. Chr.) und Sappho (560 v. Chr.) aufzuweisen. Das verhältnissmässige Vorwalten der Dichtung gegen die Musik verräth sich bei ihnen darin, dass man von Altersher gewöhnt ist, sie unter die griechischen Dichternamen einzureihen, während Terpander, Arion u. A. vorzugsweise als Musiker genannt sind. Dass aber auch bei Alkäos und Sappho die Musik neben ihrer Poesie oder vielmehr im Vereine mit ihrer Poesie in Anschlag zu bringen ist, lässt der Umstand entnehmen, dass Beiden der Gebrauch, und von manchen sogar die Erfindung eines früher unbekannt gewesenen Saiteninstrumentes — des Barbitons — zugeschrieben wird, ferner, dass man die Erfindung der gemischten lydischen (mixolydischen) Tonart auf Sappho oder auf ihre Freundin Damophila, eine Pamphylierin, zurückführte. Ein Relief von Terracotta älteren Styles (von der Insel Melos) stellt, nach der gewöhnlichen Ansicht Alkäos und Sappho im Gespräche dar. Sappho ist sitzend dargestellt, sie hat eben auf einer sechssaitigen, sehr schlanken und hohen Lyra gespielt, sie unterbricht, das Plektrum in der Rechten senkend, ihr Spiel um dem Alkäos zu antworten, während ihre Linke in die Saiten klimpernd einzugreifen scheint.[3])

Bezeichnend für die Bildung der Zeit sind die Kreise edler junger Mädchen, die sich zur Ausbildung der musischen Kunst, wie eines gesitteten Benehmens, um ausgezeichnete lesbische Frauen sammelten, um Sappho, wie um ihre Nebenbuhlerinnen Andromeda und Gorgo, wo es denn die leidenschaftliche Sappho sehr übel empfand, wenn sich ein schönes Kind ihr abwendig machen liess, und ihr „musenpflegendes Haus“ (*μουσοπόλω οἰκίαν*) wie sie es selbst nennt, um Gorgo's oder Andromeda's willen vorbeiging. Otfried Müller vergleicht diesen Kreis edler Mädchen, mit denen sich Sappho umgab, sehr gut mit dem Kreise edler Jünglinge, der sich später in Athen um Sokrates scharte und bemerkt: „Die Musik und Poesie ga-

1) — — *καὶ λαβόντα τὴν κιθάρην*. Herodot. I. 24.

2) Otfried Müller, a. a. O., S. 295.

3) Abgebildet bei Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik, 1. Bd. S. 135. Diese schlanke Lyra soll eben das Barbiton sein. (Guhl und Koner, das Leben der Griechen und Römer, 1. Abth. S. 222.)

ben ohne Zweifel diesem Verhältnisse die Unterlage, indem der nächste Zweck Unterricht und Uebung in diesen Künsten war. Denn wiewohl bei Sappho die Poesie ganz Sache des Innern ist und keine Gefühle ausspricht, als wirklich erlebte und erfahrene: so war sie doch zugleich, wie bei den Dichtern des Alterthums überhaupt, Geschäft und Studium des Lebens, und wie die kunstreiche Technik derselben durch Unterweisung gelernt werden musste, so wurde sie auch wieder durch langdauernden Unterricht auf das jüngere Geschlecht übertragen." Aus dem Schülerinnenkreise Sappho's sind die Namen der Anaktoria von Milet, der Gongya von Kolophon, der Euneika von Salamis, der „zarten" Gyrinna, der „schönen, schwermüthig ernsten" Mnasidika, der Atthis in Erinnerung geblieben. Dass dabei nicht blos lesbische Mädchen, sondern auch Milesierinnen, Salaminerinnen u. s. w. genannt werden, lässt Sappho's Haus als eine Art musischer Hochschule erkennen. Dieser Unterricht edler Mädchen steht in der Epoche Sappho's als eine sehr bemerkenswerthe Spezialität da, denn war auch in Griechenland die Musik ein ganz unentbehrlicher Unterrichtsgegenstand, so galt dies doch nur für die heranwachsende männliche Jugend. In Lesbos genoss das weibliche Geschlecht grösserer Freiheit und Selbstständigkeit. Diese Erscheinung kommt und geht mit Sappho, denn späterhin war ausgezeichnete musikalische Uebung nicht bei edlen Mädchen, sondern bei jenen, allerdings auch feinen und anmuthigen Geschöpfen zu finden, welche die freier gewordene Sitte der Hellenen mit dem Namen „Gefährtinnen" (Hetären) bezeichnete, und deren Talent und heiterer Umgang bei Mahlzeiten (von denen sich edle Frauen ferne hielten) und sonst, so sehr geschätzt und so allgemein wurde, dass man ihre Anwesenheit als eine selbstverständliche und eigentlich nicht anstössige Sache ansah. Dieses Hetärenwesen war insbesondere eine Eigenheit des jonischen Stammes.

Ein oftgenannter, der Geburt nach jonischer Dichter dieser Zeit, war der in der zweiten Hälfte des sechsten und noch zu Anfang des fünften Jahrhunderts lebende **Anakreon** von Teos. Seine scherzhaften Liederchen, in denen er Wein und Liebe in oft zierlicher, neckischer, munterer Weise besingt, verschafften ihm grossen Ruhm, so dass er insbesondere an den Fürstenhöfen wohlgelitten war, so bei dem seines Glückes wegen sprüchwörtlich gewordenen Polykrates von Samos, und nach dem tragischen Ausgang des Tyrannen bei den Peisistratiden in Athen, von denen Hipparchos ihn durch ein eigenes abgesendetes Schiff von fünfzig Rudern abholen liess; als auch die Peisistratiden fielen, fand er bei den Aleuaden in Pharsalos Unterkunft. Entsprächen die Melodien, nach welchen Anakreon seine Lieder sang, dem Charakter der Worte, so wäre er der Gründer des leichten, scherzenden Musikstyles, und einem neuern Musiker müssten zunächst die Bezeichnungen des Allegretto grazioso oder des Andante quasi Allegretto, des Andante scher-

zoso u. s. w. dabei einfallen. Aber allem Anschein nach liess die geringe Selbstständigkeit, welcher die griechische Musik der Poesie gegenüber genoss, eine solche feiner charakterisirte Melodik nicht wohl aufkommen, es mag vielmehr (wie bei unseren Volksliedern und aus derselben Ursache) bei den allgemeinsten Ansätzen geblieben sein. Die Munterkeit lag vielmehr in dem Gedankengange des Gedichtes und beiher in dem angewendeten Metrum; die Musik hatte genug geleistet, wenn sie dem Gange des letzteren sich anschloss und dadurch selbst eine gewisse muntere Bewegung erhielt. Dass Anakreon seine Gedichte sang, und auch als Musiker in Betrachtung kommt, ist zweifellos, er sagt von sich, er spiele die zwanzigsaitige Magadis, er bringt den Mädchen, mit denen er tanzen und spielen will, ein fröhliches Lied auf der Pektis dar [1]), er versichert, er habe auch so hohe Dinge singen wollen, wie andere Dichter: Die Atriden, den Kadmos, die Thaten des Herakles, er habe die Saiten seiner Lyra, ja die ganze Lyra gewechselt [2]), vergebens! sie töne immer nur Liebe.

So leicht und flüchtig diese Notizen sind, so enthalten sie manches Bemerkenswerthe. Der Dichter verändert die Saiten d. h. er stimmt sie in einen heroischen Ton um, z. B. aus dem lydischen in den dorischen, er nimmt eine andere, das ist eine in einen solchen Ton gestimmte Lyra zur Hand. Die Magadis und Pektis lernte er ohne Zweifel auf Samos am Hofe des Polykrates kennen, wo man mit lydischer Schwelgerei (*ἡ τῶν Λυδῶν τρυφή*) auch die lydischen Instrumente angenommen hatte. Der Tyrann hatte in seiner Umgebung eine Menge schöner Knaben, aus aller Herren Ländern, deren Aufgabe es zum Theile war, bei den Mahlzeiten nach lydischer Sitte den Herrscher durch Musik zu ergötzen. Simalos rührte „im Chor die schöne Pektis“ [3]). Bathyllos war durch Flötenspiel und jonischen Gesang ausgezeichnet, so dass ihm im berühmten Heratempel zu Samos eine Bronzestatue errichtet wurde, welche ihn in der Tracht eines Kitharoden darstellte. [4]) Das einigermassen an die Stellung eines Hofpoeten mahnende Verhältniss Anakreons zu seinen Beschützern zeigt, wie gründlich sich im Laufe der Zeiten die Stellung der Sänger überhaupt verändert hatte. Hatten sie in der alten Zeit die religiöse und sittliche Entwickelung der Griechen leiten helfen, hatten sie gleichsam die Vermittler zwischen Göttlichem und Menschlichem abgegeben, hatten sie nicht blos

---

1) Fragm. 16 Bergk.

2) *Ἤμειψα νευρὰ πρώτην*
Καὶ τὴν λύρην ἅπασαν
— — ἡ λύρη δὲ
Μόνους ἔρωτας ᾄδει.
(Odyss. I.)

3) Anakreontisches Fragment, 20. 6. Bergk.

4) Otfried Müller (a. a. O., S. 331) meint, nach der Beschreibung des Apulejus zu schliessen, scheine diese Statue doch wohl nur ein Apollon Kitharödos der älteren Kunst gewesen zu sein.

Hymnen zum Preise der Götter, sondern auch Lehren der Moral und selbst das bürgerliche Gesetz des Staates gesungen, so sangen sie jetzt von Wein, Liebe und Lust, und es erhielt, statt des halb-priesterlichen Ansehens, das den Stand des Sängers als solchen verklärte, jetzt offenbar das persönliche Talent die vorwiegende Bedeutung. Der Sänger war nicht mehr der Bote der Götter, er wurde nur noch mit dem Maasse menschlicher Bildung gemessen. Die alte, mystische dunkle Hymne wurde durch die schwungvolle, aber durchsichtig klare Ode ersetzt, die Stelle der heftigen, aber religiösen Begeisterung im Dithyrambus vertrat in den Gesängen, womit Alkäos ermahnt, „dass die kalten Winterstürme zum Trinken bei der Flamme des Herdes einladen", worin er den Sorgenbrecher (λαθικηδής) Wein preiset, fröhliche Heiterkeit, behaglicher Frohsinn des Zechers. Die politischen Gedichte des Alkäos (στασιωτικά nannte man sie) sind von leidenschaftlicher Färbung des Hasses oder Jubels. Leidenschaftlichste Liebesäusserungen tönten aus den Gesängen Sappho's und Anakreon's [1]), und es liegt in der Natur der Sache, dass etwas von diesem Feuer auf den Gang der zugehörigen Melodien wenigstens insoweit Einfluss gewonnen haben wird, dass diese nicht einen ganz strenge choralmässigen Klang hatten, sondern im lebhaften Zuge der Erregung des Gemüthes, die sich in den Worten aussprach, auch musikalischen Ausdruck liehen. Froher Gesang der Gäste zierte die Mahle, man leitet das Wort Skolie von σκολιός „krumm" her, entweder weil die Lyra ohne festbestimmte Reihenfolge bald in diese, bald in jene Hand ging, und mit ihr die gesellige Pflicht, ein passendes Lied hören zu lassen, oder weil die Gesänge, die zuweilen improvisirt wurden, nicht nach strenger Richtschnur geregelt zu sein brauchten. Die Fähigkeit beim Symposion eine Skolie hören zu lassen, ward als ein werthvolles Talent angesehen, als Kleisthenes von Sikyon seine Tochter Agariste verheirathen wollte, wetteiferten die zahlreichen Freier auch durch Musik mit einander.[2]) Die Gesänge beim Symposion konnten geradezu frohe Trinklieder (συμποτικά) sein, aber auch wohl einen gnomischen, treffend gefassten Spruch oder das Lob eines Helden enthalten. Die lesbische Schule lieferte viele Gesänge dieser Art.

---

1) So sagt z. B. Sappho: Eros ergreift mich wieder, das bittersüsse, unbezwingliche Ungethüm, das die Kraft der Glieder löset." Und ein andermal: „Göttergleich ist der Mann, wer es sei, der dir gegenüber sitzt und dein süsses Sprechen, dein holdes Lächeln belauscht. Dein Anblick betäubt mein Herz im Busen — sehe ich dich, so versagt mir die Stimme u. s. w." Anakreon beklagt sich „dass ihn der goldlockige Eros mit dem Purpurballe wirft und ihn treibt, mit dem Mädchen mit den bunten Sandalen zu scherzen, die ihn, den Graukopf, verachtet, und ihre Wünsche auf einen anderen lenkt" Ein Gedicht heftiger Eifersucht singt er, der „blonden Eurypile", die ihm den Artemon vorzog u. s. w.

2) *Οἱ μνηστῆρες ἔριν εἶχον ἀμφί τε μουσικῇ.* Herodot, VI. 129.

Alkäos, Sappho, auch Anakreon, Simonides und Pindar werden als Dichter von Skolien genannt.

Die Sänger selbst fingen an, den Werth einer wohlbesetzten Hoftafel und einer klingenden Honorirung ihres Talentes zu schätzen. Simonides von Keos wird als der erste bezeichnet, der seine Kunst für Lohn übte. [1]) Insbesondere wurden die Epinikien, d. i. die Preisgesänge zum Lobe eines olympischen, pythischen u. s. w. Siegers, von diesem geradezu bestellt und bezahlt. Da der Dichter dazu seinen Chor stellen und ihm den Gesang einüben musste, diese Chorgesänge nicht, wie die Volkschöre in Sparta oder Delos eine öffentliche Staatssache waren, sondern zunächst im Interesse des Bestellers gesungen wurden, da endlich der Dichter und Musiker von seiner Kunst leben musste: so ist gegen eine solche Honorirung füglich nichts einzuwenden. Dass sich der Dichter auf Bestellung und gegen baare Bezahlung für den nächst besten, der eben den Preis errungen hatte, begeisterte, ist allerdings wahr, aber man darf nicht übersehen, dass bei einem Siege in Olympia u. s. w. auch das allgemeine nationale Interesse gar sehr ins Spiel kam, und ein Hieronike eine für ganz Hellas bedeutende Person wurde. Daher denn auch grosse Dichter wie jener Simonides von Keos und wie Pindar gerade in solchen Gesängen eine Fülle der edelsten Gedanken ausgesprochen haben, wie denn Pindar's Gedichte noch für uns Werke ersten Ranges sind, wenn uns auch die besungenen Sieger völlig gleichgiltig geworden. Freilich fehlte es auch wohl nicht an humoristischen Zügen zum Beweise, dass der göttliche Sänger auch seine sehr menschliche Seite habe. Leophron, der Statthalter von Rhegion hatte im Wettfahren mit einem Maulthieregespanne gesiegt und bestellte bei Simonides einen Siegesgesang. „Ich besinge keine Maulesel“, antwortete der Dichter. Leophron bot ein namhaftes Honorar, und Simonides war augenblicklich begeistert genug, um die eben noch geschmähten Maulesel mit den prächtigen Worten zu begrüssen: „Heil euch, ihr Töchter der sturmfüssigen Rosse u. s. w.“ Man mag es dem Manne zu Gute halten, der den an den Thermopylen gefallenen Spartern jene kurze herrliche Grabschrift schrieb, und dessen weiser Sinn (ἡ Σιμωνίδου σωφροσύνη) sprichwörtlich geworden war.

Während sich im Osten des griechischen Festlandes, auf den Inseln Lesbos, Samos u. s. w. auf solche Art ein reiches Leben von Poesie und Musik entwickelte, war auch westwärts, in dem von Griechen besetzten Unteritalien und Sicilien eine eigenthümliche Entwickelung griechischer Dicht- und Tonkunst vorsichgegangen, als deren vorzügliche Träger Tisias von Himera, genannt Stesichoros, Ibykos von Rhegion und Arion zu nennen sind; Letzterer zwar aus Methymna auf Lesbos gebürtig (also gleichsam ein Ver-

1) Suidas ad v. Σιμωνίδης.

mittler zwischen dem hellenischen Osten und Westen) aber ganz der eigenthümlichen, choraufstellenden westlichen Schule angehörig und in Sicilien und Unteritalien längere Zeit lebend und wirkend. Diese Männer gehören alle schon einer Zeit an, über deren politische und sonstige Geschichte wir sehr bestimmte, pragmatische Nachrichten besitzen; wie aber die Sonne in ihrem Laufe westliche Länder später beleuchtet, so liegt auf diesen westlichen Sängern noch ein leichter Schatten der alten zauberischen Mythendämmerung: Stesichoros erblindet zur Strafe, weil er von Helena Böses gesungen und wird nach dem Widerrufe wieder sehend; der Mord des Ibykos wird durch Kraniche gerächt; Arion aus der Gefahr des Mordes wunderbar durch einen Delphin gerettet. Tisias von Himera wurde von der Ueberlieferung, die bei den Griechen berühmte Namen gerne in Verbindung setzte, zu einem Sohne des Hesiod und der Ktimene gemacht, was schon der Zeit nach unmöglich ist: Tisias, oder wie man ihn nannte, „Stesichoros" (der Choraufsteller) stammte seiner Familie nach aus der lokrischen Stadt Matauros in Unteritalien.[1]) Er war um 640 v. Chr. geboren, lebte aber bis 560 oder 556 v. Chr., so dass er mehr als achtzig Jahre alt wurde. Stesichoros ist durch eine eigenthümliche Einrichtung, die er den Chorgesängen gab, für alle Folgezeit griechischer Poesie und Musik unendlich wichtig geworden. Er gab nämlich den tanzenden Bewegungen des Chores eine sehr bestimmte Form, so dass der Tanzbewegung oder Wendung (Strophe) nach einer Seite hin, die Rückwendung (Antistrophe) und Tanzbewegung nach der andern Seite hin folgte, im Schlussgesang (Epode) aber der Chor stehen blieb. Davon bekam Tisias eben den Beinamen des Chorstellers, und seine Dreitheilung des Chortanzes war unter dem Namen *τρία Στησιχόρου* bekannt. Dieser Dreitheilung musste auch die Poesie und der Poesie musste wieder der Gesang angepasst werden; dadurch bekamen die Chöre eine feste, klar überschauliche Construktion, welche dann auch so zum unverbrüchlichen Gesetze wurde, dass man sie z. B. bei den attischen Dramendichtern durchaus findet. War der Inhalt des Chorgesanges länger, so wiederholte sich Strophe, Antistrophe und Epode. Die Chorreigen des Stesichoros sollen aus je acht Tänzern bestanden haben.[2]) Ein entschieden alterthümlicher Zug bei Stesichoros ist es, dass er seinen Chören epische Stoffe zu Grunde legte, insbesondere Abenteuer des Herakles, dessen Kampf mit dem dreileibigen Geryon, den Kampf mit Kyknos, die Heraufholung des Kerberos. Auch eine Iliupersis (Zerstörung Ilions), eine Schilderung der Heimfahrt der Helden (die „Nosten" *νόστοι*) und

---

1) Stephan, Byz. ad. v. *Ματαυρός*. Er nennt den Stesichoros *Ματαυρῖνος γένος*.

2) Otfr. Müller, unter Hinweisung auf das *πάντα ὀκτώ* der Grammatiker, a. a. O., S. 360.

eine Orestie, das ist Geschichte des Orestes, wird unter den des Stesichoros genannt, ferner eine Eriphyle, bekanntlich die Gemahlin des Amphiaraos, die an dem unglücklichen Zuge der sieben Helden gegen Theben wesentlich mit Schuld trug. Man wird durch diese Stoffe so sehr an die Stoffe der Tragödien des Aeschylos und Sophokles gemahnt [1]), dass man in den Chören des Stesichoros unverkennbar den ersten Keim der letzteren findet. Weniger sicher ist der Inhalt einer von Stesichoros gedichteten „Eberjagd“ (συοθῆραι) und einer Europeia; erstere scheint die Geschichte des Meleager, die andere jene des Kadmos enthalten zu haben. Diese Chöre wurden, wie Otfr. Müller annimmt, bei den Todtenopfern und Festen ausgeführt, die man in Grossgriechenland (im griechischen Italien) am meisten den Heroen Griechenlands, insbesondere aus dem trojanischen Heldenkreise feierte. [2]) Diese Opfer- und Festchöre des Stesichoros wurden in der Auswahl der Stoffe ganz augenscheinlich, damals ein Vorbild der Tragödie, als man bei letzterer endlich über die stete Wiederholung der Geschichte und der Leiden des Dionysos, deren sie ursprünglich ausschliessend geweiht war, hinauszugehen anfing. Auch gaben sie ein Vorbild, wie Heldengeschichten im Munde des Chores behandelt werden können. Auf episch erzählenden Ton, der nur für den einzelnen Erzähler passt, konnte sich der Chor nicht einlassen, er setzte die Geschichte als bekannt voraus und drückte seine Empfindungen, seine Anschauungen darüber in reflektirender Weise, zuweilen in lehrhaftem Tone aus, was die Erwähnung einzelner Züge des behandelten Mythus nicht nur nicht ausschliesst, sondern sogar erheischt. Stesichoros liess seine Chöre nicht, wie die bakchischen, von Flöten, sondern von Kitharen begleiten, daher Quintilian von ihm sagt: „er habe mit der Lyra die Last des epischen Gedichtes getragen“. Stesichoros blieb stets in geehrtem Andenken; seine Landsleute errichteten ihm eine Statue, die später der Römer Verres raubte. Der eigentliche Nachfolger des Stesichoros ist Arion, denn Ibykos von Rhegion, der länger zum Hofkreise des Polykrates von Samos gehörte, schloss sich mehr dem dort üblichen Tone des leidenschaftlich erotischen Liedes an. Auch Ibykos war wesentlich Sänger, man schrieb ihm die Erfindung eines Saiteninstrumentes, der Sambuka, zu, das heisst wohl: die erste Anwendung dieses ursprünglich chaldäischen Instrumentes in Hellas. Aristophanes sagt von ihm (in den Thesmophorien), er habe „die Harmonie versüsst“, das heisst vermuthlich, weichere Melodien in orientalischem Geschmacke angewendet. Aber Iby-

1) Auch Aechylos schrieb eine Orestie in drei Tragödien (Agamemnon, die Todtenopfer, die Eumeniden) und die „Sieben vor Theben“. Unter den Tragödien des Sophokles gehören die zwei Oedipus-Stücke und die Antigone dem thebanischen Sagenkreise an; die „Elektra“ ist der Geschichte des Orestes entnommen, die „Trachinerinnen“ den Mythen von Herakles.

2) A. a. O., S. 363.

kos behandelte doch auch mythische Stoffe, wie Stesichoros, daher er oft mit diesem zusammen genannt wurde, und schon im Alterthume von Manchem zweifelhaft blieb, ob es von dem Einen oder dem Andern herrühre. In einem erhaltenen Bruchstücke spricht Herakles: „Die Jünglinge auf weissen Rossen erschlug ich, die Söhne der Molione, die Zwillinge gleichen Hauptes, verbundener Glieder, geboren im silbernen Ei". Also nahm der Dichter, und wenn es ein Chorgesang war, der Chor auch das Wort im Namen des Helden. Davon konnte sich dann ganz leicht der Protagonist, der Solosänger abtrennen, der im Namen der mythischen Hauptperson sprach und später auch agirte, während dem Chore die Reflexion darüber und die Aeusserung seines Antheiles vorbehalten blieb.

In ein neues Stadium trat die Chorpoesie und Chormusik durch Arion von Methymna. Er stammte, wie bereits erwähnt, von der Insel, der Griechenland so viele und ausgezeichnete Musiker und Dichter zu danken hatte, von Lesbos. Die Ueberlieferung, welche ihn zu einem Schüler Alkman's machte, wurde schon im Alterthume bezweifelt.[1]) Er war Kitharode und soll insbesondere die „hohe Weise", den Nomos orthios angewendet haben. „Wir wissen," sagt Herodot, „dass Arion der Methymnäer, der zu seiner Zeit als Kitharode gegen keinen Andern der zweite heissen durfte, der erste unter den Menschen, der Dithyramben machte, benannte (mit Titeln versah) und in Korinth lehrte."[2]) Mit dieser Angabe übereinstimmend, heisst es bei Suidas: „Man nennt ihn auch den Erfinder der tragischen Manier (τραγικοῦ τρόπου) auch dass er zuerst den Chor aufgestellt und Dithyramben gesungen und nach dem Chor (d. i. nach dem Gegenstande, von dem der Chor handelt) benannt, und dass er Satyre einführte, die in Versen redeten." Arion war mit Periander, dem Beherrscher von Korinth, innig befreundet. Zur Befestigung der Herrschergewalt dem Adel gegenüber, welcher den Vorrang des Einzelnen nur unmuthig trug, hatte Periander in Korinth, gerade so wie Kleisthenes in Sikyon und Peisistratos in Athen, ein Interesse gegenüber den „ritterlichen Gottheiten der Adeligen" (wie sie Duncker nennt) die Culte der Bauerngötter, der gnädigen Beschützer des Getreide-, Obst- und Weinbaues zu heben und zu pflegen. Arion, der bei ihm viele Zeit zubrachte[3]), war dabei behilflich. Das wilde und regellose Geschwärme, womit der Gott der Weinberge, Dionysos, gefeiert worden, verwandelte sich unter seiner Leitung in festliche Opferzüge zum Altar, wo der Gott mit Gesängen und Tänzen gepriesen wurde. Wenn sich der Dithyrambos auf solche Art aus dem wilden Ausbruche bakchischer Begeisterung zu einem den Opfergesängen der

1) Suidas ad v. Ἀρίων.
2) Herodot, I. 23.
3) A. a. O., τὸν πολλὸν τοῦ χρόνου διατρίβοντα παρὰ Περιάνδρῳ.

übrigen Götter ähnlichen Chorgesang gestaltete, so blieb doch von der ursprünglich dithyrambischen Stimmung genug übrig, um nicht bei dem Ausdrucke ruhiger Andacht oder einfacher Anrufung stehen zu bleiben, und nicht vielmehr durchaus etwas leidenschaftlich Erregtes zu behalten. Die Leiden des Dionysos waren insbesondre ganz geeignet, den Chor zu lebhaften Ausrufungen der Theilnahme, des Mitleids und Schmerzes zu bewegen. Die durch Stesichoros eingeführte Weise, mythische Geschichten in Chören zu behandeln, gab für die Dionysoschöre ein treffliches Vorbild ab. Diese, im Kreise um den Altar aufgestellt, und ihn im Kreise in festlichen Reigen umtanzend, bekamen den Namen Kreischöre, kyklische Chöre (κύκλιοι χοροί). Die ernste Haltung, die „tragische Weise" derselben liess statt der orgiastisch aufregenden Flöte die Kithara als passendere Begleitung erscheinen, und da Arion der erste Kitharode seiner Zeit war, so führte er bei seinen Chören wirklich Kitharbegleitung ein. Treffend bemerkt Duncker über die neue Einrichtung der bakchischen Festchöre: „Der Dithyrambus war durch den Chorgesang wieder ruhiger und gehaltener geworden; er war nicht mehr auf stürmische Begeisterung oder wehmüthige Klage um das Verschwinden des Gottes beschränkt; er konnte die Thaten und Leiden des Gottes in breiterem Tone verherrlichen. Wie es auch in anderen Culten üblich war, begann dann auch hier der Chor durch seine Stellungen und Tänze die That des Gottes, des Dionysos anzudeuten, oder andeutend darzustellen, welche das Preislied feierte. Bei der erhöheten Stimmung der dionysischen Feste, bei dem Glauben, dass der Gott bei dem Opfer, welches ihm gebracht wurde, selbst gegenwärtig sei, lag es sehr nahe, in dem Festzug und dem Chore die Gefährten des Dionysos selbst zu sehen, die Chorsänger zu dem Gefolge des Dionysos zu machen; in der orgiastischen Feier des Dionysos suchte man ja mit dem Gotte selbst zu empfinden, glaubte man ja selbst mit ihm zu schwärmen. Der festliche Chor, welcher den Dithyrambos zu singen hatte, kleidete sich, wie man das Gefolge des Gottes angethan glaubte. Arion soll bereits einen Chor in der Kleidung von Satyren an den Altar des Dionysos geführt haben. Man schmückte sich nun zum Festzuge und zum Chore des Gottes mit dichten Kränzen von Weinlaub, mit immergrünem Epheu, man warf Bocksfelle um die Schultern, um den Satyrn ähnlich zu sehen, oder Rehfelle, wie sie die Mänaden bei der Winterfeier des Dionysos trugen, man legte lang herabwallende bunte asiatische Gewänder an, wie man sich den Gott und seine Begleiter auf dem Zuge durch Asien gekleidet dachte. Durch den Wechselgesang der verschiedenen Abtheilungen des Chores konnte man die Thaten des Gottes im Dithyrambos lebendiger als früher erzählen lassen. Bei der Breite, welche der Dithyramb auf diese Weise gewann, bei der Schwierigkeit, die epischen Bestandtheile, welche hiermit aufgenommen waren, in die Form des Chor-

gesanges zu bringen, geschah es, dass Erzählung und Gesang sich schieden, dass die Begebenheit aus dem Leben des Gottes, auf welche es ankam, von dem Vorsänger, dem Führer des Chores recitirend vorgetragen wurde, worauf dann der Chor seine Freude oder Trauer in begleitenden lyrischen Strophen und Gegenstrophen ausdrückte und durch seine Bewegungen rhythmisch und mimisch veranschaulichte. Wie der Chor die Begleiter des Dionysos darstellte und nachahmte, so musste nun auch der recitirende Vorsänger Denjenigen, oder der Reihe nach Diejenigen, welche in der Begebenheit aus dem Leben des Gottes, die der Dithyramb feierte, besonders hervortraten, in Kleidung und Ausdruck nachzuahmen versuchen." [1]) Dies geschah nun nicht durch Arion selbst, sondern durch Thespis von Ikaria. Während die Chöre des Stesichoros und Arion etwas dem Oratorium Aehnliches heissen dürfen, bildete die von Thespis versuchte reichere Ausführung den Uebergang zur dramatischen Form der Tragödie. Die neue, festliche Form des Dithyrambos fand von Korinth aus auch in Sikyon durch dessen Herrscher Kleisthenes und in Attika durch den Herrscher Peisistratos Aufnahme. „Woher," ruft Pindar, da er das Lob Korinths (in der 13. olympischen Ode) singt, „woher denn ist ausgegangen die anmuthige Festfeier des Dionysos mit dem stiergewinnenden Dithyrambos?"

Kleisthenes setzte an die Stelle der Chöre, welche an den Festen bisher die Thaten des Adrastos [2]) gesungen hatten, dionysische Chöre. In Attika war es der Ort Ikaria bei Marathon, wo zuerst ähnliche Chöre ertönten. Dionysos, erzählte die Sage, habe den Gründer Ikarios den Weinbau gelehrt und ihm die erste Rebe geschenkt, in Ikaria war seit uralten Zeiten der Dionysosdienst heimisch. Jener Thespis nun kleidete sich in eine Maske von Linnen, und trat in dreimal gewechselter Maske, also drei verschiedene Personen der besungenen Begebenheit darstellend, auf. Der alte Solon war mit der Neuerung keineswegs zufrieden. Den Stock zornig zur Erde schlagend rief er: „man werde das Spiel bald auf dem Markte haben, wenn man es lobe und gelten lasse;" und als Thespis im Charakter der dargestellten Person recitirte, fuhr er ihn an: „ob er sich nicht schäme so zu lügen." Solon vergass, dass er einst seine Elegie wegen der Eroberung von Salamis selbst als Herold maskirt und einen Boten der Insel vorstellend, gesungen hatte. Peisistratos berief den Thespis mit seinen costümirten Dithyramben nach Athen selbst. Im Jahre 536 v. Chr. führte Thespis seine Chöre am Dionysosaltare im Lenäon auf, dort, wo nachmals das erste Theater, die Bühne des Aeschylos und Sophokles erbaut wurde. Diese Productionen standen, ebenso wie die spätere Tragödie, unter dem besonderen

1) Gesch. des Alterthums, 4. Bd. S. 332.

2) Adrastos, Sikyons und Argos König, war einer der sieben Helden von Theben.

Schutze und der besonderen Aufsicht des Staates, sie dienten nicht zu blosser Ergötzung, sie waren eine religiöse und politische Feier. Die Söhne des Peisistratos liessen sich die Pflege der dithyrambischen Festgesänge angelegen sein, und wie es nun in der griechischen Sinnesweise lag, überall Wettkämpfe zu veranstalten, fand in Athen auch ein Ringen um den Preis, einen Epheukranz, mit Dithyramben statt. Hier traten die Chöre des gepriesenen ionischen Dichters Simonides von Keos gegen die Chöre des Lasos wetteifernd auf. Lasos, des Charis Sohn, aus Hermione, einer Stadt in Achaja, gebürtig, soll als der Erste die Veranstaltung solcher dithyrambischer Wettkämpfe getroffen haben. Er selbst wendete sich als Dichter völlig dem Culte der Götter des Landbaues zu, der Demeter und dem Dionysos. „Ich singe die Demeter," heisst es in einem erhaltenen Fragmente, „und die Kore, und die Gattin des Klymenes Meliböa, anstimmmend die schwertönende äolische Harmonie." 1) Diese letzteren Worte sind für Lasos characteristisch; denn er war auch musikalischer Theoretiker, und der Erste, der ein Buch über Musik schrieb. 2) Ganz plötzlich tauchte in dieser Zeit eine eifrige spekulative und experimentirende Beschäftigung mit der Natur und den Eigenschaften der Töne auf, die Musiktheorie trat in den Kreis der übrigen Wissenschaften ein, und bemühete sich, der musikalischen Praxis eine feste, wissenschaftlich sichergestellte Grundlage zu verschaffen. Die Erforschung der mathematischen Seite der Tonkunst hatte schon im Laufe des siebenten Jahrhunderts in Unteritalien ihren Anfang genommen, fasst gleichzeitig mit der griechischer Philosophie. Wie die Griechen bis dahin ihre Anschauungen von Gott und Welt in Mythen, in Theogonien und allerlei mystische Culte einkleideten, und alles dieses einen reichen Stoff zu epischen Dichtungen, zu Hymnen und anderweitigen Cultusgesängen bot, mit dem Auftreten des Thales, Anaximander, Anaximenes u. s. w. aber die Speculation es versuchte, an die Stelle jener Mythen und Theogonien auf Naturbeobachtung, Mathematik und nüchterne (freilich relativ noch immer poetisirend zu nennende) Auffassung und Durchdringung des Beobachteten hin, über die Entstehungsursache und wahre Beschaffenheit alles Existirenden in's Klare zu kommen, so wurde nun auch die, bisher nur in dichterischer Begeisterung dem Göttlichen (in der Auffassung der antiken Religion) zugewendete Musik in den Kreis der philosophischen Speculation hineingezogen. Dies geschah durch Pythagoras und die von ihm gegründete Schule oder Sekte der Pythagoräer. Auf Samos um 680 v. Chr. geboren, angeblich der Sohn eines wohlhabenden

1) *Δάματρα μέλπω, Κόραν τε, Κλυμένοιο*
Ἄλοχον Μελίβοιαν, ὕμνων ἀνάγων
Αἰολιδ' ἅμα βαρύβρομον ἁρμονίαν.

2) *Πρῶτος δὲ οὗτος περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραψε.* Suidas ad v. *Λάσος.*

Handelsmannes, wurde Pythagoras von seinem Wissensdrange in das Land geführt, wohin es damals alle nach den Tiefen des Erkennens und der Weisheit strebenden Griechen zog, nach Aegypten. Hier, trotz seiner fremden Abkunft wohl aufgenommen, wurde er Schüler der ägyptischen Priester- und Tempelweisheit, und selbst Mitglied des Priestercollegiums, und als er nach zweiundzwanzigjährigem Aufenthalt durch die politischen Stürme, welche Aegypten trafen, nach Babylon entführt wurde, fand seine Wissbegierde an den Wissenschaften der Chaldäer neue Nahrung. Geometrie, Mathematik, Astronomie, Naturkunde waren es vorzüglich, was er von seinen Weltfahrten mit heimbrachte, als er endlich nach Samos zurückkehrte. Aber die Tyrannei des Polykrates (scheint es) verleidete ihm den Aufenthalt; wie hätte sich auch ein ernster, tiefsinniger, bis zur Herbheit ethischer und von Aegypten her mit priesterlichem Geiste erfüllter Denker seiner Art behaglich fühlen können, wo Anakreons und Ibykos wein- und liebestrunkene Lieder tönten, und die Schönheit eines Knaben mehr galt als alle Weltweisheit? Pythagoras zog nach Kroton in Unter-Italien oder Gross-Griechenland. Wie der ausserordentliche Mann als Denker, Lehrer und Politiker hier gewirkt, müssen wir unberührt lassen, da uns zunächst nur seine musikalische Speculation beschäftigt. Die griechische Philosophie ging in ihren Anfängen von der Naturbeobachtung und Mathematik aus, die Philosophen waren zugleich Naturforscher und Mathematiker, und speciell auch Astronomen. Thales wusste eine Finsterniss vorauszusagen, Anaximander die Ekliptik zu berechnen u. s. w. Auch Pythagoras ging einen ähnlichen Weg, er beobachtete was speciell die Musik betrifft, experimentirend die natürlichen Eigenschaften der Töne, er berechnete sie, er setzte sie mit der Astronomie in Verbindung. Während die Forscher der ionischen Schule dem Urgrunde, der Entstehungsursache der Dinge nachforschten, Thales den Weltstoff im Wasser, Anaximenes in der Luft fand u. s. w., nahm Pythagoras die Existenz des Weltalls als ein Gegebenes, und fasste es wesentlich in dem Sinne eines wohlgeordneten Ganzen, eines Kosmos auf. Diese Auffassung (vielleicht neben directen Anregungen und Lehren, die er aus Aegypten mitgenommen) mag ihn vorzüglich bewogen haben, den Verhältnissen der Töne eine besonders sorgfältige Untersuchung zuzuwenden: denn eben die Töne mit ihrer unverrückbaren Ordnung, mit ihren wunderbaren Wechselbeziehungen stellen auch eine Art Kosmos vor. Pythagoras forschte, seiner eingeschlagenen Richtung treu, nicht nach ihrer physikalischen Entstehung, sondern indem er sie als eine gegebene Naturerscheinung hinnahm, nach einer klaren, durch Mathematik vermittelten Erkenntniss ihrer Verhältnisse zu einander, und nach dem Verständnisse ihres Zusammenhanges als eines in sich harmonirenden Ganzen. „Alles ist Zahl und Harmonie," lautete der Kernspruch der pythagoräischen Weisheit. Die Zahlen

sind die Lenker und Bewahrer der Harmonie des Weltalls, sie bestimmen Gestalt, Ordnung und Gesetz der Dinge, in ihnen liegt das Wesen alles Seins. Alle Zahlen sind nur eine Wiederholung der ersten Zehn, die Zehn selbst entsteht wieder aus der Eins, welche somit der Ursprung aller Dinge ist. Die grosse Zahl ist vier (die heilige Tetraktys), denn zu den ersten drei Zahlen addirt gibt sie die Grundzahl zehn, sie ist die erste Quadratzahl, die Bestimmung der Körper liegt in ihr, so wie in der Drei die Bestimmung der Fläche, in der Zwei die Linie, in Eins der Punkt liegt, sie ist daher die Wurzel der ganzen Natur. Die Zahl liegt nun auch den Wirkungen der Musik zu Grunde, was man in dem Vibriren der angeschlagenen Saite hört ist eine Zahl, in der Musik werden die Zahlen tönend, und Zahlen sind es, welche die Höhe und Tiefe der Töne, ihr Verhältniss zu einander als Intervalle bestimmen. Die Erzählung, als sei Pythagoras durch den Klang von Schmiedehämmern verschiedenen Gewichtes auf die richtigen Proportionen der Töne aufmerksam gemacht worden, ist längst als Märchen erkannt, es ist wahrscheinlich, dass die ganz leicht zu machende Erfahrung, dass die schärfer gespannte und ebenso, dass die verkürzte Saite desto höher tönt, je schärfer man sie spannt, oder je mehr sie verkürzt wird, den alles nach Zahl und Maass auffassenden Pythagoras bewog den dieser Erscheinung zu Grunde liegenden Proportionalgesetzen nachzuforschen. Dies ist um so wahrscheinlicher, als die einzelne gespannte Saite, das Monochord, der Apparat war und blieb, an dem die Pythagoräer ihre musikalischen Lehrsätze demonstrirten. So fand denn also Pythagoras, dass die um die Hälfte kürzer genommene Saite die höhere Oktave tönt, dass zwei Drittel die Quinte, drei Viertheile die Quarte hören lassen, oder in mathemathischer Fassung, dass das Verhältniss der Oktave zwei zu eins, der Quinte drei zu zwei, der Quarte vier zu drei ist.[1])

Die Lücke in der Scala Terpanders füllte Pythagoras durch Einschaltung des fehlenden Tones aus, das Heptachord wurde dadurch zum Octochord, die Lyra erhielt die achte Saite, so dass nunmehr die Scala aus zwei unverbundenen Tetrachorden, aus zwei Quarten bestand, die von einander durch den Raum eines Ganztones getrennt waren [2]) und alle Töne der diatonischen Tonleiter innerhalb einer Octave enthielt. Pythagoras soll auch die Tonschrift erfunden haben, eine Erfindung, die, wie wir hörten, auch schon dem älteren Terpander zugeschrieben wird. Vielleicht gestaltete Pytha-

---

1) Die doppelt schnell vibrirende Saite lässt die Oktave hören, die Saite, die in gleicher Zeit dreimal schwingt als eine andere zweimal, tönt gegen diese die Quinte u. s. w.

1. Tetrachord.	1 Ton.	2. Tetrachord.
2) *e, f, g, a*	—	*h, c, d, e.*

goras die Tonzeichen Terpanders reicher, wie es seine vervollständigte Scala erheischte, vielleicht war er es, der auf den Gedanken kam, die Töne durch Buchstaben zu bezeichnen. Die achttönige Pythagoräische Tonleiter soll in Erz gegraben und in dem berühmten Heratempel zu Samos aufgestellt worden sein. Für seine Tonlehre erhob Pythagoras zum Grundsatze: dass nicht das Urtheil des Ohres, sondern nur die untrügliche mathematische Ration für die Beurtheilung der Töne maassgebend sein dürfe, ein Grundsatz, an dem die Schule der Pythagoräer durch alle Folgezeit unverrückbar festhielt. Die Zahlen, wie sie in den Tönen und in den Bewegungen der Gestirne leben, knüpfen zwischen beiden ein geheimnissvolles Band, und da Pythagoras ausgerechnet zu haben glaubte, dass die Abstände der sieben Kreise der Weltkörper von dem (von ihm angenommenen) Centralfeuer den sieben Tönen der Scala entsprechen, so glaubte er, dass die Himmelskörper in ihrem Umschwunge erklingend die Harmonie der Sphären hervorbringen, in welcher sie alle wunderbar zusammentönen. Die Schüler des Pythagoras behaupteten, er habe der einzige von allen Menschen die Sphärenharmonie wirklich gehört. Dass in dieser phantasievollen Idee vielleicht ägyptische oder babylonische Reminiscenzen zu finden sein mögen, haben wir bereits angedeutet.

Die Kunst der geordneten Töne, dieses Abbild der Harmonie des Weltalls hatte wie natürlich auch die Eigenheit und folglich die Bestimmung, dem erregten Gemüthe das rechte Maass wiederzubringen, die Seele harmonisch zu stimmen. Die Musik, insbesondere das Spiel der Lyra, die gleichsam ein Modell des Weltalls vorstellte, war für die Pythagoräer so zu sagen Ordenspflicht. Wie die Pythagoräer gewisse Speisen nicht essen, in weissen, fleckenlosen Gewändern einhergehen mussten u. s. w., so war es für sie Regel und Pflicht, dass sich Abends keiner zur Ruhe legen durfte, ehe er nicht seine Seele durch Musik gereinigt und richtig gestimmt; so wie am Morgen zu den Tagesgeschäften durch Musik die nöthige Spannkraft und Frische verschafft werden musste. Röth vergleicht die Gesänge der Pythagoräer treffend geistlichen Liedern zum Privatgebrauche und häuslichen Erbauung, wogegen die Päane und Hymnen des Terpander, Thaletas u. a. mehr dem für den öffentlichen Gottesdienst bestimmten Chorale entsprachen. Gegen Gemüthsbedrängniss jeder Art hatte Pythagoras eigene Lieder, und er selbst soll einmal einen von Wein und Eifersucht ausser sich gesetzten Jüngling durch Anstimmen einer feierlichen Weise zur Besinnung gebracht haben. Die Art Poesie, welche Pythagoras mit seinen Melodien verband, ist uns in ihrer eigenthümlichen Fassung durch die sogenannten orphischen Hymnen voll mystischer Anrufungen erhalten, ausserdem aber durch wahrhaft erhabene Dichtungen im schwungvollsten Hymnentone:

O du Herrscher des Meeres, des Aethers und Abgrunds
Der du den Himmel mit Deinem Donner erschütterst,
Du, vor dem die Geister erschauern, die Götter erzittern,
Dem die Geschicke gehorchen, so unerweichlich sie sonst sind u. s. w.

Eine Dichtung solchen Inhaltes konnte nur von den ernstesten, einfach erhabenen Melodien begleitet werden, sei es im recitirenden Gesange des Einzelnen, sei es im Chor; denn auch Chöre liess Pythagoras von seinen Schülern singen, wie aus dem Umstande erhellt, dass sie zur Lenzeszeit im Kreise sitzend Frühlingspäane anstimmten, welche ein in Mitten sitzender Kitharspieler leitete und begleitete. Dass Pythagoras von den Tempelmelodien, die er in Aegypten oft genug gehört und vermuthlich selbst oft genug mitgesungen, für die Gesänge seines Ordens eben so gut Einiges verwerthet hat, als sich in den Observanzen, Denksprüchen u. s. w. zweifellos Aegyptisches findet, ist durchaus wahrscheinlich. Aber was von ägyptischer Musik durch ihn herübergebracht werden mochte, kam jedenfalls zu spät, um der bereits sehr ausgebildeten griechischen Musik eine besondere, ägyptisirende Richtung geben zu können. So gross der Einfluss Asiens auf die griechische Tonkunst war, so relativ unbedeutend ist der ägyptische zu nennen. Die theoretische und praktische Musikübung der Pythagoräer bildet jedenfalls in der griechischen Musikgeschichte einen sehr wichtigen Abschnitt. Die mathemathische Musikwissenschaft verehrt in Pythagoras noch heute ihren Begründer. Aber verhängnissvoll und folgenreich wurde es, dass die Pythagoräer für die Terz nicht die wahre Ration, sondern eine sehr verwickelte unrichtige herauscalculirten. Während also die in einfachen Grössenverhältnissen begründete Octave, Quinte und Quarte als Consonanzen anerkannt wurden, reihete man die Terz den Dissonanzen ein. Dadurch wurde die Construirung selbst des ersten und einfachsten harmonischen Gebildes, des tonischen Dreiklanges unmöglich, und die griechische Musik musste sich begnügen, alles im Einklange oder höchstens in Octavenverdoppelungen auszuführen. Der Autoritätsglaube für Pythagoras (αυτός ἔφα) war so gross, dass, nachdem die wahre Ration der Terz längst bekannt war, die Terz doch für dissonirend galt, dass selbst noch der Cappellastyl des 16. Jahrhunderts gerne mit der leeren Quinte endete, um den Schluss vollkommen consonirend zu bilden, und nicht durch die unvollkommene Consonanz der Terz zu beunruhigen, ja dass noch heute die Terz als „unvollkommene Consonanz" bezeichnet und in Accorden nur ungern verdoppelt wird. Wie viel übrigens von den Pythagoräischen Lehrsätzen von ihm selbst herrührt, wie viel dann in der Schule ausgebildet wurde, lässt sich nicht mehr entscheiden. Pythagoras ist der Vater der griechischen Musiktheorie, nicht aber der erste und älteste Musikschriftsteller. In alterthümlicher Weise beruhte sein Unterricht auf dem lebendigen Worte des Lehrers, auf dem beständigen Verkehr zwischen

ihm und den Schülern. Die späteren Pythagoräer haben dann freilich, als die schriftliche Aufzeichnung etwas Gewohntes und für die Wissenschaft sogar Unentbehrliches wurde, ihre Schultraditionen auch niedergeschrieben. Unter den Pythagoräern, die speziell Musik behandelten, werden Architas, Panakmos, Philolaos genannt. Der Meister selbst starb um das Jahr 500 v. Chr. zu Metapont, wohin ihn die in Kroton ausgebrochenen bürgerlichen Unruhen vertrieben hatten. Seit dieser Zeit bildeten sich Schulen, die nach ihrem Haupte bezeichnet wurden, so die Epigonier nach Epigonios; auch Pythagoras von Zakinthos, Apenor von Mitylene u. A. beschäftigten sich mit musikalischer Theorie. Wir kennen den Inhalt ihrer Lehren nur andeutungsweise. Sie behandelten die Natur und die Eigenheiten des Tones, die Harmonien, d. i. die in der Form von Octavengattungen oder Octavenreihen mit wechselnder Stelle der beiden Halbtöne aufgefassten Tonarten. Auch die Zusammensetzung derselben aus Quarte und Quinte, die Stelle, wo in der Octave zwischen den beiden Quartenreihen der Trennungston liegt, die nach Art der Stelle des Halbtons unterschiedenen Quinten- und Quartengattungen, die Bestimmung der stehenden Töne im Tetrachord und der beweglichen hat sich zuverlässig in dieser Zeit als feste Lehre herausgestellt, denn die uns erhaltenen griechischen Musikschriftsteller (unter denen Aristoxenos aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. der älteste ist) sprechen von diesen Gegenständen nicht wie von neuen, sondern wie von bekannten, feststehenden und allgemein angenommenen Lehrsätzen. Die eigentlichen Pythagoräer setzten ihre Rechnungen fort, und als man anfing auch die Enarmonik mit ihren Vierteltönen der Berechnung zu unterziehen, als man endlich hier überfeine Unterschiede und „Schattirungen“ zu machen begann, wurde die Aufgabe eine sehr weitläufige und verwickelte. Die späteren musikalischen Pythagoräer, wie Euklid, Nikomachos u. s. w. waren weder Ordensbrüder des pythagoräischen Bundes, noch praktische Musiker, sondern rein Männer der Wissenschaft, natürlich mit wesentlich mathematischer Grundlage. Dagegen vereinigte sich in jenen Zeiten der noch jungen griechischen Musiklehre das Amt des Lehrers und Schuloberhauptes mit dem Berufe des praktischen Musikers und folglich auch des Poeten. Pythagoras von Zakynthos erfand einen eigenen Apparat von drei verbundenen, in die drei Haupttonarten gestimmten Lyren, um in raschem Wechsel aus einer Tonart in die andere übergehen zu können, und Lasos von Hermione zeigte den spekulirenden Grübler in dem Kunststücke einer besonderen von ihm erfundenen Art „sigmaloser Gesänge“ (ἄσιγμοι ᾠδαί) d. i. Gedichte, in welchen der Zischlaut des Buchstabens Sigma ganz vermieden war. Ein solches Lied ohne S war sein Dianenhymnus, von dem einige Verse erhalten sind, und ein anderes, wie es scheint grösseres Gedicht, unter dem Titel: die Kentauren. Das Sigma war bei den Musikern, besonders bei den Flöten-

bläsern, verhasst [1]), entweder weil es durch seinen zischenden Ton der Süssigkeit des Flötenklanges Eintrag that, oder gerade umgekehrt, weil es dem Flötentone zu analog war, denn bei einigen Arten der orientalischen Flöten, in denen allem Anscheine nach antike Traditionen erhalten sind, gilt ein zischender Nebenton beim Blasen für eine besondere Schönheit, und die Flöte soll ja von Pallas als Nachahmung zischender Schlangen erfunden sein. Unser Ohr würde freilich die Mischung von Flötenton und Gezisch eben so wenig angenehm finden, als unsere Gaumen eine andere, auch antike Mischung, den mit Harz versetzten Wein für angenehm gelten lässt. Aus der Schule des Lasos stammte der grosse Dichter Pindar, geboren zu Kynoskephalä bei Theben (522 v. Chr.). Er war nach der Zeit Weise zugleich Musiker, und ist Böckhs Vermuthung richtig, dass die erhaltene Melodie zu seiner ersten pythischen Hymne von ihm selbst herrührt, so haben wir auch eine Probe seiner vorzüglichen Begabung als Tonkünstler. Er selbst spricht sich über die Macht der Musik wiederholt mit begeistertem Schwunge aus.

Nach der Ueberlieferung gehörte Pindar einer musikalischen Familie an, sein Vater und sein Oheim sollen Flötenbläser gewesen sein. Kraft seiner Doppelrichtung gehört Pindar ebenso sehr der Geschichte der griechischen Musik als der griechischen Poesie. „Aber er nahm," wie Otfried Müller sagt, „zeitig in seinem Leben einen Schwung, der weit über die Sphäre eines Flötners an den Götterfesten, oder auch eines Lyrikers von blos localer Geltung hinausging." [2]) Pindar war ein vollendeter, man kann sagen der höchste Meister auf dem Gebiete der Chorpoesie. Er dichtete dahin gehörige Gesänge jeder Art: Dithyramben, Päane, Hymnen für die besonderen Göttercult\e, Hyporcheme, Parthenien, Prosodien, Skolien, Trauergesänge (θρήνους), Enkomien (ἐγκώμια d. i. Lobgesänge, welche so hiessen, weil sie beim Festmahle „im Komos" ἐν κώμῳ zu Ehren einer ausgezeichneten, oft fürstlichen Person angestimmt wurden) und Epinikien oder Siegesgesänge auf die Preisträger in den grossen nationalen Festspielen. Gesänge solcher Art, in denen sich hohe Würde des Ausdruckes mit schwungvollster Erhebung eint, welche, obwohl für Chorgesang bestimmt, doch durchaus lyrisch die Gesinnungen des Dichters ausdrücken, und in denen sich tiefe Religiosität, geistvoll aufgefasste und erzählte Mythen, Spruchweisheit, Mahnung und Ermunterung, Aeusserungen des Antheils und der Freude zu einem herrlichen Ganzen verschlingen, sind uns in nicht unbedeutender Anzahl erhalten, von den zugehörigen Melodien leider keine einzige. Aber auch diese genügt, um von der

1) Bippart, a. a. O., S. 7, Anm. 27.
2) A. a. O. S. 394.

hohen Würde Pindar'scher Musik eine Ahnung zu geben, vorausgesetzt, dass er, was nicht unwahrscheinlich ist, nicht seine Dichtung älteren würdigen Nomen unterlegte. Die Pindar'sche Melodie (wie wir sie in Ermangelung einer genauern Bezeichnung nennen wollen) ist im Wesentlichen aus viertönigen Melodiegliedern zusammengestellt, entspricht also in ihrer Construction dem Tetrachordensystem. Die Melodieglieder selbst wiederholen sich symmetrisch mit geringen aber sehr wirksamen Modificationen. Das Ganze erinnert auf das Entschiedenste an den feierlichen Schwung gewisser uralter gregorianischer Kirchenmelodien, man findet sich unwillkürlich an die Präfation oder auch an die Ritualmelodie des Te Deum gemahnt.[1]) Gegen die eindringliche Kraft dieser Gesänge hat die Pindar'sche Melodie etwas Weicheres, Milderes. Wenn Winkelmann den Werken der griechischen bildenden Kunst als besonderes Kennzeichen „edle Einfalt und stille Grösse“ zuschreibt, so hat, nach diesem unschätzbaren Rest zu ertheilen, die griechische Musik an dieser Eigenschaft auch Theil gehabt. Der Abstand gegen den leidenschaftlich unruhigen Zug der um einige Jahrhunderte jüngeren Hymnen des Dyonisius und Mesomedes ist so bemerkenswerth, als die entschieden liedartige Fassung der Melodie Pindar's gegen den regellos recitativmässigen, wenig melodischen Gang jener späteren Tonstücke. In diesen geht es ohne Einschnitte hastig vorwärts, in der Pindar'schen Hymne scheidet sich der Gesang in überschauliche Melodieglieder, und, was höchst merkwürdig ist, es spricht sich ein bestimmtes zu Grunde liegendes musikalisches Motiv aus, der Halbschluss auf der Dominante und der Ganzschluss auf der Tonika kommt in einer unserer Musik ganz analogen Weise zu seiner gehörigen Geltung. Die Melodie trägt in der ersten Strophe durchweg die Beziehungen auf den tonischen Dreiklang und den Dominantenaccord in ganz festgefügtem, naturgemässen Wechsel in sich, und obschon sie sich in ihrer hohen Simplicität so sehr mit diesen zwei Grundharmonien begnügt, dass kaum ein flüchtiger Seitenblick auf den Accord der vierten Klangstufe fällt, so erscheint sie doch durchaus nicht monoton. Gerade jene Harmonien also, welche uns für die wichtigsten, ja für die bestimmenden einer Tonart gelten (erste, fünfte und vierte Klangstufe), liegen diesem melodischen Gebilde zu Grunde. Etwas reicher ist die Harmonie in der zweiten Strophe. Fremdartig, aber keineswegs unangenehm tritt einmal die kleine Terz der fünften Klangstufe auf. Es versteht sich, dass diese Harmonien im Sinne unserer Kunst gedacht sind und die Hymne im Originale nur im Einklange gesungen wurde. Aber wie die blosse Melodie, wie das einfache Choralmotiv deutlich durch die Folge der Noten auch schon den Gang der zugehörigen Harmonie andeutet, und so mannigfach

1) Beaulieu hat es in einem academischen Vortrage recht gut auseinandergesetzt.

man harmonisiren kann, doch eine Harmonie die unverkennbar natürlichste wird heissen müssen, so hat der hellenische Tonsetzer, von richtigstem Sinne, von der Natur selbst geleitet, ganz im Sinne einer auf eine gesunde harmonische Basis gestützten Melodie gearbeitet. Die Anordnung ist von solcher Art, dass der Solosänger die erste Strophe singt, welche auch eine vollkommen geschlossene musikalische Periode mit Halb- und Ganzschluss bildet, dann tritt bei der zweiten Strophe mit etwas geänderter Melodie der volle Chor unter Kitharbegleidung ein. Es ist gar kein Zweifel, dass die plötzlich eintretende Vollkraft der Chorstimmen einen ungemein feierlichen, in seiner Simplicität sogar mächtigen und erhabenen Effect machte.[1]) Der Chorsatz bildet wieder eine wohl konstruirte musikalische Periode. Wir haben in diesem Wechselgesange des Koryphäen und des Chores unverkennbar die solenne Form des musikalischen Theiles der Epinikien zu erkennen. Sie entspricht durchaus dem ähnlich gegeneinander gestellten Solo- und Chorgesange in den Dithyramben, durch den dann die dramatische Kunst der Griechen einen ähnlichen Zuschnitt bekam. Zur Begleitung diente die edle Kithara. Doch nahet Pindar dem olympischen Zeus auch „beim Klange der Lyderflöte.“ Dem Siege in den heiligen Festspielen folgte eine frohe Festfeier, bei welcher sowohl den Göttern der Dank des Siegers dargebracht, als dieser selbst gepriesen werden sollte. Ersteres geschah in dem Fest- und Opferzuge zum Altare, und es scheint, dass jene Epinikien, welche mit Epoden versehen sind, eben wegen dieser den gottesdienstlichen Festchören eigenen Form, eigens für diesen religiösen Theil der Feier bestimmt waren. Das Lob des Siegers konnte dabei ganz wohl mit angestimmt werden, noch bessere Gelegenheit dazu gab das Festmahl, wobei dann das Epinikion zu einem Enkomion (ἐγκώμιον μέλος) oder zur epikomischen Hymne (ἐπικώμιος ὕμνος) wurde, wie Pindar in der That seine Lieder öfter nennt.[2]) Dass die Musik Pindar's sich diesen Unterschieden anpasste und überhaupt reich und mannigfaltig im Ausdrucke war, ist mit Zuverlässigkeit anzunehmen.

Pindar war selbst auch Sänger, und konnte in seinen Epinikien die Stelle des Chorführers selbst einnehmen. In seiner Jugend hatte er an den Dichterinnen Korinna und Myrtis zwei edle Nebenbuhlerinnen um den Preis der Dichtkunst. Korinna besiegte den jungen Sänger in den Wettkämpfen fünf Mal, und Pausanias meint, dazu habe ihre grosse Schönheit wesentlich mit beigetragen. Folglich kam es dabei auch auf persönliches Auftreten an. Und Korinna sagt: „unrecht find' ich's, dass die hellstimmige Myrtis mit

1) Um das Beispiel eines ähnlien Effects aus der modernen Musik zu haben, erinnere man sich an die zauberhafte Wirkung der Choreintritte bei Sarastro's „o Isis und Osiris“ oder bei des Oberbraminen Arie in Spohr's Jessonda.

2) Otfried Müller, a. a. O. S. 401.

Pindar in den Wettkampf trat.“ Diese Vereinigung von Dichter, Tonsetzer und Sänger in derselben Person verstand sich in den älteren Zeiten ganz von selbst, und auch aus der Zeit nach Pindar wissen wir, dass z. B. Timotheos von Milet seine Gesänge im Theater selbst vortrug. Aber so gut der Rhapsode ein fremdes Gedicht recitiren konnte, so gut konnte der Dichter seinen Chorgesang einem andern Chormeister übertragen, und ihm das Einstudiren und die Ausführung anvertrauen. Ein Beispiel findet sich auch bei Pindar. Die sechste olympische Ode, die in Stymphalos (der Heimat des Siegers) aufgeführt werden sollte, vertraute der Dichter einem Stymphalier Aeneas an, der die Dichtung von Pindar in Person erhielt und nach Stymphalos brachte, wo er den Gesang und den Tanz dem Chore einübte. Pindar nennt ihn daher einen Boten, einen Briefstab der schönlockigen Musen, einen süssen Mischkessel hochtönender Gesänge. Bei solchen Gelegenheiten, wo Gesänge in Abwesenheit des Dichters einzustudiren waren, konnte man der Tonschrift nicht wohl entbehren. Der „Briefstab“ bekam sicherlich das Epinikion in Text und Musik aufgeschrieben mit auf den Weg. Da aber die griechische Tonschrift wenig vollkommen war, und über Feinheiten des Vortrages gar keine Andeutungen gab, so war persönliche Unterweisung, wie sie Aeneas von Pindar bekam, jedenfalls erwünscht[1]), in diesem Sinne wurde er „Bote“, der das mündlich Erhaltene mündlich ausrichtete. Pindar selbst stand mit den Herrschern und Mächtigen seiner Zeit in persönlichem Verkehre, mit Theron von Agrigent, mit Hieron von Syrakus, mit Amyntas von Makedonien, mit Arkesilaos von Kyrene. In Athen machte man ihn von Staatswegen zum Proxenos (Gastfreund) und lange nach seinem Tode, als Alexander der Grosse Theben zerstörte, befahl er, das Haus Pindar's zu verschonen. Das Verhältniss Pindar's zu den Fürsten hat nicht die halbparasytische Färbung, wie die Stellung der Hofpoeten des Polykrates, noch das Miethlingartige der späteren Virtuosen am makedonischen, alexandrinischen u. s. w. Hofe. Es ist durchaus eines freien Menschen und grossen Künstlers würdig, und während Anakreon nur die Schönheit der Knaben, die Anmuth der Mädchen und den firnen Wein zu besingen wusste, liess Pindar oft sehr ernste Töne an das Ohr der Grossen schlagen, und liess sie Lehren vernehmen, welche von eigentlichen Despoten nur sehr missklingend befunden werden konnten. Der ernste religiöse Sinn, der bei Pindar fast den Grundzug für alles Uebrige bildet, gibt seinen Dichtungen noch jetzt etwas Erhebendes, und zuverlässig trugen seine Melodien durchgängig den würdevollen Charakter der einzigen übrig gebliebenen. Was die antike Musik Edelstes zu erreichen vermochte,

---

1) Auch neuere Tonsetzer dachten so. Man lese nur, was Gluck über seine Alceste an Klopstock schrieb.

scheint sich in diesen Gesängen in reinster, einfachster Weise ausgesprochen zu haben.

Pindar's Mitstrebende und Nebenbuhler waren der schon genannte Simonides von Keos und dessen Schwestersohn Bakchylides. Ersterer war durch den Peisistratiden Hipparch unter Zusicherung eines jährlichen Soldes nach Athen berufen worden. Auch mit Theron von Agrigent und Hieron von Syrakus war Simonides, wie Pindar, befreundet. Wie Pindar dichtete Simonides Hymnen, Päane, Parthenien, Epinikien und Hyporcheme, von letzteren sagte er selbst, er verstehe es trefflich, die raschen Bewegungen der Füsse mit der Stimme zu verbinden. [1]) Unter diesen Dichtungen des Simonides hat man sich so wenig, wie unter denen Pindar's Poesien für die Lektüre zu denken, sondern Werke für bestimmte Gelegenheiten zur Aufführung vor allem Volke. Durch diese Bestimmung haben sie eine Lebendigkeit des Ausdruckes, eine unmittelbar wirkende, eindringliche Kraft erhalten, die wir noch jetzt herausfühlen, sie tragen die volle Farbe des Lebens, aus dem sie entstanden sind und dem sie angehörten; während so vielen späteren „die Blässe des Gedankens angekränkelt ist." [2]) Die Aufführung bestand wohl selten in blosser Recitation, nach der Zeit Sitte vielmehr zumeist in Chorgesängen, daher insbesondere die Dithyrambendichter die zum Begleiten mit der Flöte bestimmten Musiker in ihrem Solde hatten. Die Dichtungen des Simonides auf die Marathonkämpfer, auf die gefallenen Thermopylenkämpfer, auf die Seeschlacht von Salamis hat man sich füglich als eine Art von Cantate zu denken, wo Gesänge des Chorführers (vielleicht des Dichters selbst) mit antwortenden Chören wechselten. Hatte, wie wir aus der musikalischen Reliquie Pindars wissen, das Epinikion für den einzelnen Kämpfer diese prächtige, imponirende Form, warum sollten sie nicht die Epinikien haben, die für ganz Hellas gesungen wurden, das sich vor dem persischen Joche bewahrt und sich den Oelzweig (des Friedens Bild) in weit höherem Sinne errungen hatte, als je ein Sieger in Olympia? Die musikalischen Aufführungen fingen um diese Zeit an, eine reichere, sogar eine sehr reiche Ausstattung zu erlangen. Simonides siegte (476 v. Chr.) mit einem kyklischen Chore von fünfzig Männern, und Lasos von Hermione liess seine Dithyramben von zahlreichen Flötenbläsern in weit reicherer Weise, als man es gewohnt war, kunstvoll begleiten, wodurch er die Veränderung der bisherigen einfacheren Musik anbahnte. [3]), zumal er

1) Plutarch, Sympos. IX. 15. 2.

2) „Wir kennen die gesammte griechische Poesie nur aus der Relation der Buchstaben, und können folglich von ihrer Wirkung nur so viel ahnen, als ein blosser Contour zur Vorstellung von der Statue berechtigt. Und doch beruhte das Wesen der griechischen Poesie auf dem lebendigen Worte." Feuerbach, vatic. Apollo. S. 274.

3) Plutarch de mus. 29. *Λάσος δὲ ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν*

auch durch rasche Rhythmen zu wirken suchte. Besonders zu Athen blühte ein reiches und frohes Kunstleben auf. Die einzelnen atheniensischen Geschlechter erhielten die Dithyrambendichter und stellten die Chöre, welche von reicheren Bürgern ausgestattet wurden, die hiernach Choragen hiessen. Diesen Chören hatte nun der Dichter die Worte, den Gesang und die Tanzbewegungen einzustudieren, auch die begleitenden Flötenbläser beizustellen, die in seinem eigenen Solde standen; bis um die Mitte des fünften Jahrhunderts auch diese von Staatswegen entlohnt wurden. Die Musikanten selbst nahmen an der dramatischen Ausstattung des Ganzen nicht wie ein beiher stehendes Orchester, sondern wie der Mitspielende Theil, wenigstens wissen wir, dass der Flötenbläser Antigenides in einem krokosfarbenen Kleide und in milesischen Schuhen, d. i. im bacchischen Festcostüme auftrat. Auch mit Knabenchören wurde um den Preis gekämpft. Ein noch heut erhaltenes kostbares, freilich um mehr als ein Jahrhundert jüngeres, aus dem Jahre 334 v. Chr., herrührendes Architekturwerk ist das Denkmal eines solchen Sieges, das sogenannte choragische Monument des Lysikrates zu Athen. Der Chor war aus dem attischen Stamme Akamantis beigestellt. Das Basrelief, womit das Denkmal geziert ist, stellt eine Begebenheit des bacchischen Sagenkreises vor, die Züchtigung der tyrrhenischen Seeräuber, welche den Dionysos gefangen genommen, und ihre Verwandlung in Delphine.[1]) Es mochte diese Geschichte auch den Gegenstand der Darstellung durch den Chor gebildet haben. Hatte ein Chor gesiegt, so war ein Stier der Siegespreis, daher Pindar den Dithyrambos „stiergewinnend" nennt, während der Poet und der Chorage Dreifüsse erhielten. Ferner wurde der Name der Sieger öffentlich verzeichnet, des Choragen, des Flötenbläsers, des Geschlechtes, welches den Chor beigestellt, des Dichters, auch bemerkt, unter welchem Archon der Wettkampf stattgefunden habe. Die gewonnenen Dreifüsse wurden als Weihegeschenke aufgestellt — die Dreifussstrasse, die sich am Fusse der Akropolis bis zum Lenäon hinzog, hatte davon den Namen.

ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας, πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διεῤῥιμμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν. Diese Stelle ist eine von jenen, auf welche hin man den Griechen die Kenntniss der Harmonie vindiziren könnte.

1) Diese Erzählung bildet den Gegenstand einer homerischen Hymne. Das Monument des Lysikrates ist eine ungemein zierliche Rotunde mit korinthischen Halbsäulen und einer flachen Kuppel, auf welcher sich eine 4 Fuss hohe arabeskenhaft stylisirte Blume erhebt, die muthmasslich den gewonnenen Dreifuss trug. Auch auf der Cellamauer zwischen je zwei Kapitälen der Halbsäulen ist der Dreifuss in halberhabener Arbeit abgebildet. Der Fries ist mit dem erwähnten Basrelief geziert. Den choragischen Sieg eines Thrasyllos im Jahre 320 v. Chr. verkündete ein am südlichen Abhange der Akropolis belegenes Denkmal, das erst in neuerer Zeit zerstört worden ist. Als Thrasikles, des Thrasyllos Sohn, später auch einen Sieg gewann, liess er das Monument mit einer Statue des Dionysos zieren.

Der Dithyramb bildete also in dieser Epoche durchweg die beliebte Form der Chöre. Daraus, dass Simonides einen solchen unter dem Titel „Memnon“ dichtete und Melanippides ähnliche Dichtungen „Marsyas, Proserpina, die Danaiden“ betitelte, ist zu entnehmen, dass man anfing, auch andere Sagenstoffe, als nur die der Dionysosmythe angehörigen in der beliebten Gestalt des Dithyrambs zu behandeln. Um freie Hand zu gewinnen, liess Lasos bei seinen Chören die Antistrophe weg, Aristoteles sagt: „Seit die Dithyramben mimisch (μιμητικοὶ) geworden, haben sie keine Antistrophen mehr, welche sie doch früher gehabt.[1]) Die einfache, freie Form sollte dem Chor, der hier agiren musste, die Action erleichtern. Die Tragiker führten die feierliche Dreitheilung des Stesichoros wieder ein, da bei ihnen der Chor mehr eine Schar idealer Zuschauer der Handlung bildete, und die Pflicht, mimisch zu agiren, dem Protagonisten, Deutragonisten und Tritagonisten, als den eigentlichen Personen des Stückes zufiel, während der Chor auf feierliche Tanzbewegung beschränkt blieb. Der Dithyramb blieb in Athen in Ansehen und Uebung, selbst als sich bereits die Tragödie daraus gebildet hatte, er stand daneben etwa wie bei uns das Oratorium oder, wenn man will, die lyrische Oper neben dem recitirenden Drama, welche ähnliche Zwecke mit verschiedenen Kunstmitteln verfolgen.

Pratinas von Phlius war in beiden Gattungen geübt, er war Dithyrambendichter und einer der frühesten attischen Tragiker. Von anderen Dithyrambographen wissen wir kaum mehr als die Namen: Lamprokles, Likymnios, Kekidas. Das wetteifernde Bemühen in einem so heftig und lebhaft bewegten Genre, wie der Dithyramb mit Gegnern um den Preis zu kämpfen, konnte nur allzuleicht zur Uebertreibung und in Folge dessen zur Ausartung, wenigstens zur Abweichung von der einfachen Würde, der simpeln Hoheit der älteren Kunst führen. Wirklich sind es gerade die etwas späteren Dithyrambographen (Timotheos, u. s. w.), denen eine übertriebene Anwendung drastischer Kunstmittel und ein Missbrauch mit dem, schon von Lasos nicht verschmäheten Luxus zum Vorwurfe gemacht wird, und sie sind es vorzüglich, durch welche in der griechischen Musik eine tiefgreifende Reform vermittelt wurde. Die ernste, die Handlung noch entschiedener als der Dithyramb objectivirende Haltung der Tragödie bildete eine Art Gegengewicht gegen den lyrischen Schwung des ersteren. Die dramatische Seite des Dithyrambs war bei diesem nur Nebensache, nur Beigabe, er blieb seinem Wesen nach, was er von Hause aus gewesen, lyrischer Chor. Die Tragödie machte umgekehrt gerade jene dramatische Seite zur Hauptsache, während sich das lyrische Element auf ihre Chöre beschränkte und zwar desto mehr beschränkte, je entschiedener und selbstständiger sich die Tragödie gestaltete. In den Stücken

1) Probl. XIX.

des Aeschylos findet man sich zuweilen noch an die Gefühlspoesie des Dithyrambs gemahnt, welche eine Handlung nur als Fundament benützt, um darauf, nicht darin ihren eigentlichen Spielraum zu finden, bei Sophokles ist bereits jeder verwandte Zug verschwunden. In den Persern des Aeschylos ist das eigentlich Tragische der Sache, der Uebermuth des Xerxes und seine Niederlage, ganz ausserhalb der Darstellung verlegt — wir finden uns in Susa, wo die Kunde der erlittenen Verluste eintrifft, und die rein lyrischen Aeusserungen des Schmerzes und der Verzweiflung durch Atossa, den Chor und den rückkehrenden Xerxes selbst uns die Grösse des Unglücks erkennen lassen, während der Schatten des Dareios auf das göttliche Walten in diesen Begebenheiten hinweist. Dem, nach der aristotelischen Definition der Tragödie, so wesentlichen „Geschehenden, nicht durch Botschaft berichteten (δρώντων καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας) wird hier noch durchaus keine Rechnung getragen. Die „Perser" des Aechylos gestatten gerade dadurch einen sicheren Schluss auf die älteste, dem „mimetischen" Dithyramb noch sehr verwandte Weise der attischen Tragödie, dass sie die Nachahmung einer der ältesten davon, nämlich der „Milesier" des Phrynichos sind. So ähnlich einfach die „Schutzflehenden" des Aeschylos gehalten sind, die Reclamation der Danaiden durch den Herold, und was weiter daraus erfolgt, geschieht doch wirklich vor den Augen der Zuschauer und die „Todtenopfer" haben schon eine förmlich sich entwickelnde dramatische Handlung. Aristoteles sagt daher von der Tragödie, sie sei „Nachahmung einer bedeutenden und vollendeten Handlung, in veredelter Sprache, deren Eigenheiten in den verschiedenen Theilen zur Geltung kommen, geschehend und nicht durch Botschaft berichtet, durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser Leidenschaften vollbringend". Also Handlung und Sprache treten hier als das Bedeutende, das Wesentliche in den Vordergrund; die Musik wird etwas Untergeordnetes, wie ihrer auch Aristoteles in seiner Definition gar nicht erwähnt. Aber die Tragödie behielt als sehr bedeutungsvolles Andenken an ihre Abstammung vom mimetischen Dithyramb die Chöre bei, welche desto mehr Raum einnehmen und Gewicht haben, je älter die Tragödie ist, bei Aeschylos mehr als bei Sophokles, bei Sophokles mehr als bei Euripides. Diese Chöre allein schon brachten eine bedeutende Masse Musik in's Trauerspiel, sie bildeten den spezifisch musikalischen Theil desselben, sie rahmten die „ernste, vollendete Handlung" mit Gesang und Tanz ein. Daher darf die Tragödie nicht aus der Geschichte griechischer Musik durchaus in die Geschichte griechischer Poesie verwiesen werden, zumal sie augenscheinlich noch damals die einfachere Weise der alten Kunst würdig vertrat, als bereits der Dithyramb und die Hymne unter Virtuosenhänden dieser Einfachheit untreu geworden. In geistvoller Auffassung erblickt Anselm Feuerbach in der griechischen Tragödie eine Vereinigung aller Künste,

nicht blos der Poesie und Musik. „Es ist nicht zu verwundern“, sagt er, „wenn bei einer tiefbegründeten Wahlverwandtschaft die einzelnen Künste endlich wieder zu einem unzertrennlichen Ganzen, als einer neuen Kunstform sich verschmelzten. Die olympischen Spiele führten die gesonderten Griechenstämme zur politisch religiösen Einheit zusammen; das dramatische Festspiel gleicht einem Wiedervereinigungsfeste der griechischen Künste. Das Vorbild desselben war schon in jenen Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes von einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschliesst. An der Scenerie sehen wir den Maler beschäftigt, und allen Reiz eines bunten Farbenspiels in der Pracht des Costüms ausgebreitet. Der Seele des Ganzen hat sich die Dichtkunst bemächtigt; aber diese wieder nicht als einzelne Dichtform, wie im Tempeldienst, z. B. als Hymne. Jene dem griechischen Drama so wesentlichen Berichte des Angelos und Exangelos, oder der handelnden Personen selbst, führen uns in das Epos zurück. Die lyrische Poesie hat in den leidenschaftlichen Scenen und im Chor ihre Stelle, und zwar nach allen ihren Abstufungen von dem unmittelbaren Ausbruch des Gefühles in Interjectionen, von der zartesten Blume des Liedes an bis zur Hymne und Dithyrambe hinauf. In Recitation, Gesang und Flötenspiel und dem Taktschritte des Tanzes ist der Ring noch nicht völlig geschlossen. Denn wenn die Poesie das innerste Grundelement des Dramas bildet, so tritt ihr in dieser ihr neuen Form als zweites Grundelement und Gegengewicht die Plastik entgegen. Letzteres ist so scharf ausgeprägt, dass bei der griechischen Tragödie gar nicht mehr blos von jener Plastik die Rede sein kann, welche darin bestünde, dass das Drama im Gegensatz mit dem Epos eine Handlung nicht blos erzählt, sondern als wirklich geschehend vergegenwärtigt.“ [1]) Mit Recht aber wird die Poesie als die Seele des Ganzen bezeichnet, und während bei den alten Dichtern sich noch Dicht- und Tonkunst die Wage halten, erst bei Simonides Pindar u. s. w. die Dichtkunst ein entschiedenes Uebergewicht bekommt, ohne die Tonkunst völlig zurückzudrängen, wäre es geradezu befremdend, Aeschylos, Sophokles und Euripides etwa unter die griechischen Musiker statt unter die Dichter im strengsten Sinne des Wortes eingereihet zu finden, die Poesie nimmt bereits vollständig den Vordergrund ein. Die Grundsätze, nach welchen die Musik ihren Dichtungen gesellt wurde, sind im Grunde ganz dieselben, welche mehr als zwei Jahrtausende später Gluck in der

1) So wäre denn das „Kunstwerk der Zukunft“ strenge genommen, das Kunstwerk einer mehr als zweitausendjährigen Vergangenheit.

berühmten Vorrede seiner Alceste für das Ideal einer echt dramatischen Musik festzustellen bemüht war. Die Musik sollte „die Dichtung unterstützen, den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu stören. Sie sollte „für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören." [1]) Dennoch war selbst der rein musikalische Theil der Tragödie bedeutend genug, um selbstständig Geltung ansprechen zu können, wie solches, abgesehen von allem Anderen, schon der blosse Umfang, den die Chöre einnehmen, deutlich erkennen lässt. Auch hier wurde um den Preis gerungen und das Ganze eine von den Archonten geleitete Staatssache und zugleich ein religiöser Act. Unter den Stämmen in Athen, welchen die Beistellung der Chöre oblag und den wohlhabenden Familien, welche diese Beistellung zu besorgen hatten, entstand der regste Wetteifer, jeder Chor suchte den andern zu übertreffen. Die Dichter bekamen nun ihren Chor vom Archon zugewiesen, wobei ihnen dann freilich die Mühe oblag, mit ihm die Gesänge und Tänze einzuüben, wohl gar in einer oder mehren Hauptpartien als Darsteller aufzutreten. Auch die Dichter selbst stritten um den Preis, und Aeschylos empfand einen Sieg, den der jüngere Sophokles über ihn errang, so bitter, dass er sich von Athen nach Sicilien entfernte. Hatten die aus den Stämmen gewählten Richter über den Preis entschieden, so wurde unter festlichem Jubel der Dichter mit Epheu, der Pflanze des Dionysos, und mit der geheiligten weissen Wollbinde bekränzt und von Jenen, die den siegreichen Chor gestellt hatten, eine Inschrifttafel zum Gedächtnisse aufgestellt. [2]) Die Tragödie, die in den allem Anscheine nach ähnlichen Spielen auf dem See zu Sais, wo der Tod des ägyptischen Dionysos des Tien-Ose (vergeltenden) Osiris vorgestellt wurde, ein Vorbild hatte, ging also gleich dem Dithyramb oder vielmehr durch den Dithyramb vom Dionysoscult aus. Man erzählte von Aeschylos, er sei schon in seiner Kindheit durch eine Erscheinung des Dionysos zum tragischen Dichter geweihet worden. [3]) Die Aufführungen fanden an den Dionysosfesten dreimal im Jahre statt, an den sogenannten städtischen Dionysien, den Lenäen und den Pythoegien.

---

1) Die bezeichneten Stellen sind wörtlich der Vorrede Gluck's entnommen.

2) So lautete z. B. die Inschrift über den Sieg des Themistokles mit der den Sieg bei Salamis verherrlichenden Tragödie „Themistokles aus Phrear war Chorage, Phrynichos Dichter, Adimantos Archon"; und eine seinen berühmten politischen Nebenbuhler Aristides betreffende ähnliche: „der Antiochische Stamm war Sieger, Aristides Chorage, Archestratos, Lehrer." (Plutarch. Themistokles 5, Aristides 1.)

3) Pausan. I. 21. 2.

Der Ort der Aufführungen lag am Dionysosaltare im Lenäon am Fusse des Burgfelsens, wo dann, den Altar im Halbzirkel umgebend, steinerne Sitzreihen gebaut wurden (das erste Theater), nachdem sich im Jahre 500 v. Chr. der Unfall ereignet hatte, dass als der zum ersten Male auftretende Aeschylos mit Phrynichos von Athen und Pratinas von Phlius um den Preis kämpfte, die hölzernen Zuschauergerüste zusammenbrachen. War aber die Tragödie auch ein Theil des Dionysosdienstes, so nahm man doch um so weniger Anstand, über die Dionisosmythe hinaus nach anderen Götter- und Heldengeschichten als Stoff zu greifen, als selbst bei den Dithyramben schon Aehnliches geschehen war. Phrynichos von Athen und Chörilos von Samos machten den Anfang, nur das stets zum Anfange abgesungene Dionysoslied erinnerte an die ursprüngliche und eigentliche Bedeutung der Feier. Wie sinnreich hernach Sophokles das Dionysoslied in die Chöre seiner Antigone selbst einzuflechten wusste, ist bekannt. Phrynichos ging so weit, geradezu in die Zeitgeschichte zu greifen, er stellte die Eroberung Milets durch die Perser dar. „Als Phrynichos“, erzählt Herodot, „die Verheerung Milet's (*Μιλήτου ἅλωσιν*) zum Drama machte und aufführte, brach das ganze Theater in Thränen aus, sie (die Athener) bestraften ihn, weil er an das Unglück des Vaterlandes erinnert hatte, um tausend Drachmen, und verfügten, dass sich niemand weiter dieses Drama bedienen dürfe.“ [1]) Gleichsam um die Sache gut zu machen, dichtete Phrynichos nach dem glänzenden Seesiege bei Salamis ein ähnliches Stück, nämlich die Scenen am persischen Hofe, wo die Nachricht eintraf, ganz ähnlich, wie Aeschylos in den Persern den Gegenstand behandelt. [2]) Der Chor, welchen diesmal Themistokles, der ruhmgekrönte Sieger von Salamis selbst beistellte, repräsentirte phönikische Jungfrauen, und liess, wie Aristophanes sagt, „süsstönende Klagegesänge“ hören. Die Süssigkeit lag sicherlich nicht allein in den Worten des Dichters, sondern auch in der Weise, nach welcher die Chöre gesungen wurden. In den älteren Trauerspielen musste der musikalische Theil um so bedeutender hervortreten, je mehr Gewicht der Dichter damals noch auf die Chöre legte. Aeschylos stellte dem ersten Schauspieler (dem Protagonisten) einen zweiten entgegen (den Deutragonisten), wodurch ein Dialog möglich wurde, statt des früheren blossen Wechselgesanges zwischen der Hauptperson und dem Chore. Aber die Chöre nahmen noch fast mehr Raum ein, als der Dialog. Noch

---

1) Herod. VI. 21.

2) Die „Perser“ des Aeschylos waren eine geistvolle Umbildung der Phönikerinnen des Phrynichos (*Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν φησι Φρυνίχου τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι*). — Selbst der Anfang beider Stücke war ähnlich. Bei Phrynichos: „*Τάδ᾽ ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων*“, bei Aeschylos: *Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων*).

bei Aeschylos mahnen der gefesselte Prometheus, die Eumeniden an das alte Oratorium des Arion oder Thespis, es sind heidnische Mysterienspiele. Die Chöre selbst nehmen zuweilen an der Handlung thätigen Antheil, so im Agamemnon, wo der Chor sich zuletzt dem Aegisth widersetzt und sogar zum Schwert greift, so in den Eumeniden, wo der Chor eine mithandelnde Gesammt- und Hauptperson ist. Als Sophokles noch den dritten Schauspieler, den Tritagonisten, einführte, trat der Chor entschieden gegen die dialogisirenden Hauptpersonen zurück und bezeugte seinen Antheil an deren Schicksalen nur noch durch Rath, Warnung, Klage oder denkspruchartige Lehre. Euripides steht fast schon auf dem Standpunkte unseres recitirenden Schauspiels, der Chor, den er als ehrwürdiges Erbstück beibehalten muss, genirt ihn zuweilen merklich. Bei ihm kann man sich die Art der Aufführung schwer anders denken, als etwa so wie bei uns ein sogenanntes Schauspiel mit Chören aufgeführt wird, einfach declamirter Dialog, zwischen welchem einige Chöre gesungen werden. Dagegen fühlt man sich bei dem Auto vom gefesselten Prometheus durchaus geneigt, an die besondere Vortragsweise zu denken, mit welcher z. B. in der katholischen Kirche in der Charwoche die Passionsgeschichte gesungen wird. Die einzelnen Interlokutoren lassen ihre Reden in einer halb recitativischen, halb psalmodirenden Weise mit eigenthümlichen Wendungen und Tonfällen hören, wie der Evangelist dazwischen erzählt, könnte auch der Angelos und Exangelos recht gut berichten, und wo der Chor (*turba*) eintritt, wird die Musik gebundener, gesangmässiger, ohne das recitirende Element ganz zu verläugnen. Die Frage, welchen Antheil die Musik an der antiken Tragödie hatte, ist aber leider nur aus oft flüchtigen Andeutungen alter Schriftsteller zu beantworten. Voltaire hilft sich in einem Briefe an den Cardinal Quirini kurz damit, dass er die Tragödie der Griechen der modernen Oper vergleicht, das heisst der (Lully-Rameau'schen) Oper seiner Zeit mit ihren unendlichen Recitativen und eingewebten Chören. Anselm Feuerbach sagt: „Recitation und Gesang waren die Grundelemente des antiken tragischen Vortrages. Letzterer bleibt den Strophen des Chors und den lyrischen Monologen oder Wechselgesprächen der handelnden Personen vorbehalten. Doch darf auch die Recitation nicht im Sinne unseres dramatischen Gesprächtones genommen werden. Sie verhält sich gewiss zu dem eigentlichen Gesange wie unser Recitativ zur Arie, wobei dann freilich nicht zu übersehen ist, dass sie unserem eigentlichen Recitativ so ferne gestanden haben muss, als der griechische Chorvortrag den gebundenen Gesangpartien unserer Oper." [1])

Der französische Schriftsteller gibt also ein positives Bild der

1) Vatic. Apollo, S. 288.

Sache, wie man sich sie zu denken habe, der Deutsche ein negatives, wie man sich sie nicht vorstellen darf. Der erste gibt einen nur sehr bedingt gutzuheissenden Anhalt an ein Bekanntes, der Andere trifft das Wahre, aber ohne uns eine Vorstellung zu vermitteln, wie der Gesangvortrag denn also doch eigentlich beschaffen war. Aber hören wir einen antiken Schriftsteller: Lukian von Samosata. In seiner Schrift über den Tanz sagt er von der Tragödie: „es ist ein abschreckender Anblick. Menschen zu Ungethümen herausstaffirt, auf Stelzenschuhen, mit riesenmässigen, den Kopf überragenden Masken, welche aufgerissenen Maules (στόμα κεχηνὸς) die Zuschauer zu verschlingen drohen. Dazu Brust und Bauch ausgestopft, damit die Figur gegen die Riesenlänge nicht zu schmächtig ausfalle. Aus der Larve heraus psalmodirt [1]) der Mensch seine Jamben, und, was noch schlimmer ist, erzählt uns seine Leiden singend (ἔνιοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα καὶ τὸ δὲ ἄισχιστον μελῳδῶντας συμφορὰς). Wenn es eine Andromache oder Hekabe ist, die er darzustellen hat, so mag man seinen Gesang (ᾠδή) gelten lassen, aber wenn ein Hercules ohne Rücksicht auf Löwenfell und Keule eine Monodie (μονῳδή) anstimmt, so muss jeder Einsichtsvolle dergleichen unziemlich nennen.“ Mit der von Lukian gezeichneten Karikatur steht nun freilich in grellem Widerspruche, wenn A. W. v. Schlegel sagt: „die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken, man wird wohlthun, sich dabei die alte Sculptur gegenwärtig zu halten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statuen im grossen Style zu denken.“ Ganz gewiss! Was Lukian sagt, ist eine bittere Satyre auf den nüchternen Rationalismus, der in den Künsten nur eine mehr oder minder geglückte „Nachahmung der Natur“ erblickt, und (wie später die Batteux'sche befangene Aesthetik) Illusion zum Hauptzwecke jeder künstlerischen Darstellung macht. [2]) Auf Illusion war es freilich bei der griechischen Bühne nicht entfernt abgesehen. Aber so wenig ein Stereoscop, das uns die Körperlichkeit der Dinge aufdringlich vor Augen rückt, deswegen höher stehet, als ein Raphaelisches Gemälde, bei dem wir keinen Augenblick vergessen, dass wir eine bemalte Tafel vor uns haben, so wenig darf etwa die Diderot'sche *Comèdie larmoyante* mit ihren auf die Bühne gestellten täuschend stereoskopirten Philistern und Philistereien den Rang vor der marmornen griechischen Tragödie mit ihren Kothur-

1) Für das Wort *περιᾴδων*, das eine Art Halbgesang, eine Cantillation ausdrückt, dürfte „psalmodiren“ annähernd die beste Uebersetzung sein.

2) Wie oft spotten nicht neuere Schriftsteller über Opernhelden, die mit dem Degen im Leibe noch sterbend singen, oder über die geschminkten, geschnürten, trillernden Primadonnen. Diese Spöttereien fallen nun aber z. B. gegen die erste Scene von Mozarts Don Giovanni, oder gegen die Charakterbilder seiner Donna Anna, Elvira u. s. w. kahl genug ab. Darnach bemesse man, was von Lukians, obendrein ironischem, Tadel zu halten ist.

nen, Masken, Tänzen und Gesängen ansprechen. Während wir unsere Schauspiele in dem Sinne ansehen, als seien wir unmittelbare Zeugen des dargestellten Vorganges, verlangte der Grieche in seiner Götter- und Heldenaction gerade etwas Ungewöhnliches, dem Alltagsleben, der Alltagserfahrung Fernestehendes. Ein Stück seiner mythischen Welt sollte ihm hier leibhaft, aber wunderbar und als ein Fremdes entgegentreten. Bei uns macht es grelle, künstliche Beleuchtung in dem nicht übermässigen, auf ein zahlendes, zu zwei Dritteln aus sogenannten „Honoratioren" und „gebildeten Zuschauern" bestehendes Publicum berechneten Raume unserer Theater möglich, jede Miene, jedes Zucken des Augenlides am Schauspieler zu bemerken, und er muss alle Sorgfalt auf ein ausdrucksvolles Mienenspiel verwenden. Mit diesem steht ein ausdrucksvoll nuancirter Sprechton, der die Sylbe wägt, in untrennbarer Verbindung. Die antiken Theater, in denen ein Volk Platz nahm, machten andere Anstalten nöthig. Die Kothurne, der hohe Haarputz gab den Darstellern eine übermenschliche Grösse, künstliche, angesetzte Hände stellten die nöthige Proportion der Armlänge her, eine Maske mit starken, ausdrucksvollen, natürlich unveränderlichen Zügen deckte das Gesicht. In unserem costümirten Schauspieler tritt uns ein natürlicher Mensch, den Griechen trat in der tragischen Maske ein künstlicher, wenn man will heroisch stylisirter entgegen. Unsere tiefen Bühnen, auf denen oft an hundert Personen gruppirt sind, machen die Darstellungen zu farbigen Gemälden, so lebendig sie nur sein können. Die schmale antike Bühne mit der nahe vorgerückten Hinterwand, machte die wenigen sich gemessen bewegenden Figuren zu lebenden Basreliefs oder belebten Marmorbildern eines Tempelgiebels. Hätte ein Wunder jenen Marmorgestalten des Streites zwischen Athene und Poseidon im Parthenongiebel Leben eingehaucht, sie würden wohl die Sprache des Sophokles gesprochen haben. Dem Schauspieler, der auf seinen Kothurnen sich nur gemessen bewegen konnte, ziemte nicht die Beweglichkeit des alltäglichen Sprechens, zumal er im weiten Halbrund überall deutlich gehört werden sollte, seine Sprache musste feierlich und gemessen sein, wie seine ganze Erscheinung. Der heroisch stylisirten Gestalt ziemte ein heroisch stylisirter Sprachton, das ist ein musikalisch gehobener und zugleich musikalisch gebundener Vortrag. Das Drama war den Griechen Gottesdienst, beim Gottesdienste war er aber Gesang so sehr gewohnt, dass es ihm vielmehr unschicklich aufgefallen wäre, hier sprechen zu hören, wie man zu Hause und auf dem Markte spricht. Dass in der griechischen Tragödie der gesangmässige Vortrag mit zum Wesen und zur Eigenthümlichkeit des Kunstwerkes gehörte, ist zweifellos sichergellt. Selbst Aristoteles, der in seiner Definition der Tragödie keine Erwähnung von Musik macht, bringt sie durch die Erklärung, was man unter der „veredelten Sprache" (ἡδυσμένος λόγος) zu verstehen habe, doch wie-

der hinein — abgesehen davon, dass er weiterhin die musikalische Begleitung als ein zur Tragödie gehöriges, höchst wichtiges Stück auch ausdrücklich aufzählt.[1]) „Die veredelte Sprache," fährt er unmittelbar nach jener Definition fort, „ist nun eine solche, deren Melos sich auf Harmonie und Rhythmus gründet." Also nicht der gegen die Rede des gemeinen Lebens edlere Ausdruck in der Wahl der Worte, der Gleichnisse u. s. w. macht die Sprache zur veredelten, nicht blos der Rhythmus, welcher ein gemeinsamer Besitz der Tonund der Dichtkunst ist, sondern auch die Harmonie, worunter nicht blos die wohlgeordnete Textur der Rede, sondern geradezu auch deren wohlgeordnete Zusammenstimmung zu verstehen ist, wie sie als Klang das Ohr trifft. Die Rezitation der Verse, die mit gehobener Stimme geschieht, bedarf nur einer geringen Fixirung des erhöheten Stimmklanges, um musikalisch messbare Töne hören zu lassen. Dies kann um so leichter geschehen, wenn jede Sylbe nach ihrer metrischen Quantität genau an- und ausgehalten wird, wie es die Feierlichkeit des Vortrages und die Deutlichkeit, um in dem weiten Raume durchaus wohl verstanden zu werden, erheischen. Fehler gegen die Prosodie wurden von den antiken Zuhörern mit grosser Strenge aufgegriffen und gerügt[2]), und während unsere Schauspieler sich bemühen Reim und Rhythmus möglichst zu mildern und zu verdecken (zumal das Entgegengesetzte z. B. aus Alexandrinern ein unleidliches Geleier macht), hatten die antiken Darsteller die Pflicht den Rhythmus überall deutlich zu markiren, wozu besonders in den Chören das gemessene Aufsetzen der Füsse der Tanzenden wesentlich mit beitrug. Die Rezitation des Schauspielers musste unter solchen Umständen zu etwas ganz Eigenthümlichem werden, das man als Halb-Recitativ bezeichnen könnte. In unserem Recitative bleibt die Construction der melodischen Periodik ausgeschlossen und die Strenge der gleichmässigen Taktbewegung macht einem freieren Vortrage Platz, aber jeder Ton wird fest, voll, scalamässig angeschlagen, so dass es sich dem eigentlichen Gesange mehr nähert, als jenes muthmassliche antike Halb-Recitativ. Die Kunst des Tragöden bestand wohl gerade darin, dass der Darsteller jenen Mittelton zwischen Gesang und Sprechen schön zu treffen wusste. Sehr bezeichnend ist in dieser Beziehung jenes *περιᾳδων τὰ ἰαμβεῖα* des Lukian, was durchaus nur den Halbgesang bezeichnen kann, mit dem die Jamben (und Trochäen) des Dialoges vorgetragen wurden, zumal es Lukian dem eigentlichen Gesange (*μελῳδια*) entgegensetzt, den er im Munde

1) Poet. VI. *Τῶν δὲ λοιπῶν πέντε ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων* — ähnlich in Cap. 1. *ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ* — deren sich Dithyramb, Tragödie und Komödie bedienen.

2) In versu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba brevior aut longior. Cicero in Brut. 51.

eines Herakles übel angebracht findet. Diese „Melodia“ konnte in lyrischen Momenten bei längeren Reden vorkommen, und allem Anscheine nach damals, wenn die dramatische Person (wie es im Komos [1]) geschieht) mit dem Chore in ein Wechselgespräch geräth, wo zumal die Reden zu je einem Vers (Stichomythien) eine andere Art des Vortrags eigentlich gar nicht zuliessen. Die griechischen Schauspieler waren treffliche Declamatoren. Der Schauspieler Satyros zeigte dem jungen Demosthenes den Unterschied zwischen gutem und schlechtem Vortrage an einigen Stellen aus den Tragödien des Euripides. Dazu durfte aber der Rezitirende nicht so gebunden sein, wie bei uns der Opernsänger durch die Noten des ihm vorgeschriebenen Recitativs, in welchen der Componist die Aufgabe des Declamators eigentlich schon völlig erfüllt und vom Sänger nur die treue Reproduction verlangt, so dass dem Sänger nur noch die Wärme der Betonung als eigene Aufgabe übrig bleibt. Für das antike Halbrecitativ finden wir in unserer Musik nichts Aehnliches. Vielleicht mag der sogenannte Lectionston, mit welchem in der katholischen Kirche die Evangelien, Episteln, manche Gebete u. s. w. vorgetragen werden, ein Nachhall davon sein. Der lesende Priester macht bei den Interpunctionen und Schlüssen der Sätze gewisse Flexionen der Stimme, wodurch die Deutlichkeit des Vortrags gesichert und zugleich Monotonie vermieden wird. Aber bei wichtigen Momenten der heiligen Handlung hebt sich die Stimme des Geistlichen, das *pater noster*, die Präfation, der Segen wird zum declamatorischen Gesange, und der Chor antwortet entweder in der gleichen Weise oder ergeht sich in der einfach erhabenen, gemessenen Melodik des Chorals. Aus alle dem lässt sich eine Ahnung gewinnen, wie die Abstufungen des gesangmässigen Vortrages im antiken Theater neben einander standen, vom blossen Lectionston des Dialogs, bis zur gebundenen Melodie der Chöre hinauf. Denn im katholischen Ritualgesange leben allem Anscheine nach noch heut antike Reminiscenzen. Wie sich die Kirchengesänge im Umfange weniger Töne bewegen, so auch die antiken Gesänge, für die Tragödie waren die tiefen Töne (Hypatoides) bestimmt, wohl des ernsten, etwas düsteren und dabei feierlichen Klanges wegen. Die Mitteltöne (mesoides) waren dem Dithyramb und die hellen hohen (netoides) dem nomischen Gesange, dem Liede, der Melodik zugewiesen. Sonach war die Musik der antiken Tragödie weit entfernt von unserer Oper, bei welcher der Componist das ganze Tongebiet vom höchsten Diskant bis zu den Tiefen des Basses in Anspruch nimmt. Auch dieser Umstand ist bedeutungsvoll. Die Hypatoiden waren eigentlich (mit dem „hinzugefügten Tone“) zusammen fünf Noten, in diesen konnte sich die Rezitation nur in sehr gemessener

---

1) Komos, das Zusammensingen des Schauspielers mit dem Chore, zum Unterschiede von Prosode und Stasimon. S. Aristot. Poet. VI.

Weise bewegen. Schwerlich wurde indessen diese Regel so ängstlich gewahrt, dass der Gesang nicht auch gelegentlich darüber hinausgegriffen haben sollte, es genügte wohl, wenn die Hypatoiden vorwiegend gehört wurden und den eigentlichen Spielraum des Gesanges bildeten. Die chromatische Weise ward als zu weich, süss und schmelzend für den hohen Ernst der Tragödie unpassend gefunden und blieb daher ausgeschlossen. Aber auch die überfeine Enarmonik kam schwerlich zur Anwendung. Sie erforderte eine höchst subtile, meisterhafte Ausbildung des Gehörs und der Stimme und war daher den Chören nicht zuzumuthen. Ein ganzer Chor, der in Fortschreitungen von Vierteltönen singt, ist geradezu eine Unmöglichkeit. Für den Solisten war die Enarmonik auch nicht gut anwendbar. Philoktet liess in den Anfällen seiner Krankheit Schmerzensklagen hören, Herakles, an dessen Leib das giftige Hemd des Nessus glühte, mochte von sich sagen: „er jammere wie ein Mädchen“, aber zum Gewinsel und Geheul durften die Schmerzenslaute der Heroen nicht werden, ein Gesang in Vierteltönen ist aber nichts Besseres. Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele waren (wie Winkelmann von Laokoon sagt) gegen einander abgewogen, und wer den leidenden Helden sah, musste wünschen „wie dieser grosse Mann das Elend ertragen zu können.“ Es ist kein Gegengrund, wenn Plutarch nicht auch der Enarmonik gedenkt, sie war zu seiner Zeit (wie wir von ihm selbst und von Gaudentius wissen) [1]) eine längst verschollene Antiquität und ganz ausser Gebrauch; selbst in der älteren Zeit ein Besitz nur der geübtesten Sänger und eigentlichen Virtuosen. Sonach blieb für die Tragödie nur die gesunde, natürliche, zu ernsten und bedeutenden Wirkungen allein geeignete Diatonik übrig. Als passende Tonarten für die Tragödie galten besonders die jonische, die mixolydische, dorische und lydische [2]), während dem Dithyramb die orgiastische phrygische Tonart, welche wild und aufregend war, zusagte. Aristoteles erzählt, dass Philoxenos einen Dithyramb in der dorischen Tonart vortragen wollte, aber gleichsam unwillkürlich und von der Natur der Sache hingedrängt in die phrygische Weise gerathen sei. [3]) Plutarch erwähnt, dass man, nach Aristoxenos, bei Tragödien die mixolydische und die dorische Tonart mit einander verbunden habe (συζεῦξαι), weil erstere pathetisch (παθητική) sei, letztere das Prächtige (μεγαλοπρεπὲς) und das ernste bedeutende (τὸ ἀξιωμάτικον) an sich habe, aus der Verbindung dieser Elemente aber das Wesen der Tragödie bestehe. [4]) Wenn aber im Orest des Euripides ein phrygischer Eunuche aus der Dienerschaft Helena's, der dem Tode kaum entronnen ist, seine Angst, seine Aufregung

1) Plut. de mus. 20.
2) A. a. O. 16 u. 17.
3) Aristot. Polit. VIII. 7.
4) Plutarch. de mus. 16 u. 17.

und die geschauten Schrecken in einem Gesange schildert, der, wie er selbst bemerkt, nach dem harmatischen Nomos des Phrygers Olympos ging, so kann es gar nicht anders sein, dass hier auch die phrygigische Tonart verwendet war. Es ist eine bekannte Erzählung, dass der grosse Alexander beim harmatischen Nomos nach den Waffen griff, folglich war es eine sehr leidenschaftlich aufregende Weise. Leidenschaftlich und aufregend wirkte aber, wie vorhin bemerkt, die phrygische Tonart. Auch in den Bacchen des Euripides passte sie besser als jede andere. Der helle, milde lydische Ton konnte in der Tragödie angewendet werden, wo es galt, glückliche Zustände zu schildern, ehe denn das Unheil hereinbrach. Die j onische Weise mit ihrem weniger entschiedenen Charakter war aber eben deswegen ein willkommenes Kunstmittel für Scenen von weniger scharf vortretender Characteristik. Klagegesänge konnten in dem „schwertönenden“ Aeolisch erklingen.

Die Chöre der Tragödie bestanden aus Männern, auch wenn es galt Jungfrauen und Weiber darzustellen, wie in den Phönissen des Phrynichos, im Prometheus, dem Todtenopfer, den Schutzflehenden, den Sieben vor Theben des Aeschylos, den Trachinerinnen des Sophokles u. s. w. Die Besetzung war stark, so wissen wir, dass jener fürchterliche Eumenidenchor des Aeschylos, vor dem sich die Zuschauer tief entsetzten, aus 50 Personen bestand. Der Tanz den er ausführte war feierlich, gemessen, wie es für die Tragödie ziemte, dabei aber auch pantomimisch bedeutsam, in Aeschylos „Sieben vor Theben“ erregte der Tänzer Telestes durch seine ergreifende und bezeichnende Darstellung allgemeine Bewunderung. Der Chor hatte einen Vorsänger, den Koryphäen, der, da alle Stimmen im Einklange sangen, allen Andern zu einem sichern Anhalt und zugleich zum Leiter des Ganzen diente. Schon die dynamische Gewalt eines so starken Chores musste trotz oder vielmehr wegen des Einklanges aller Stimmen von bedeutender Wirkung sein. Aristoteles erwähnt „wie im Chore die verschiedenen Stimmen, sich dem Chorführer beiordnend, zusammenklingen und eine einzige Harmonie vollenden.“ [1]) Der Koryphäe vertrat also dem Chorensemble gegenüber die Stelle eines Kapellmeisters. Statt des Kapellmeisterstabes hatte er eigene klappende Schuhe, die Krupezien, mit denen er dem Chore den Takt, d. i. die Rhythmen der Chorgesänge markirte, bei der künstlichen griechischen Rhythmik ein unentbehrliches Mittel; nicht allein für die Sänger, sondern auch für die Zuhörer, ein lautes Scandieren das ihnen den *ἡδυσμένος λόγος* der Chöre erst völlig fasslich machte. [2]) Der recitativische Ton blieb den

1) *Κατάπερ δὲ ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρξαντὲς συνεπήχει πάς ὁ χορὸς ανδρων ἔθ᾽ ὅτε καὶ γυναίκων ἐν διαφόραις φωναῖς ὀξυτέραις καὶ βαρυτέραις μίαν ἁρμονίαν ἐμμελῆ κεραννύντων.* Die Weiberchöre, deren hier Erwähnung geschieht, waren die Parthenien u. dgl.

2) Die Griechen waren an das Klappen der Krupezien so gut gewöhnt,

Chören fremd, sie waren nach einer Stelle des Aristoteles ἐμμελῆ, „innermelodisch“, das heisst völliger, eigentlicher Gesang. Auch der tragische Tanz hiess Emmeleia. Allenfalls wo die Choristen einzeln nach einander sangen, konnte eine Art Rezitation angewendet werden, wie im Agamemnon des Aeschylos, wo der Chor, während die grause That des Mordes im Innern des Palastes geschieht (sehr schön und geistreich) sich im Schrecken des Augenblicks gleichsam in seine Elemente auflöst, und seine Rathlosigkeit dadurch trefflich ausgedrückt ist, dass, statt des mächtigen Zusammensingens, die einzelnen Greise nach einander ein jeder seine Meinung und seinen Rath aussprechen, und so das Ganze den Ausdruck zweifelnder Unentschlossenheit annimmt. Der Gesang war durchaus syllabisch, auf die Sylbe ein Ton; als es Spätere versuchten, mehrere Töne auf eine Sylbe anzubringen, wurden sie von Aristophanes (in den Fröschen) verspottet, wenigstens werden die Verse:

> „Spinnen unter dem Dach im Winkelnest, die ihr we-we-
> We-we-webet mit langen Fingern drehend.“ (εἱειειειειλίσσετε.)

von den Interpreten in solchem Sinne gedeutet.

Zur Leitung und Begleitung dienten Kitharen oder Flöten, oder beide zusammen, eine Sophokleische Tragödie: „Thamyris“ wurde z. B. durchaus von Kitharen begleitet. Zuweilen mag der Gegenstand der Tragödie hierin maassgebend gewesen sein, und z. B. in den Bacchen des Euripides kann man sich die Chöre nicht wohl anders als von den rauschenden Instrumenten der Orgien characteristisch durchtönet denken.

Die Anordnung der Musik für eine Tragödie, die eigentliche „Composition“ derselben, darf man sich nun freilich nicht so vorstellen, wie zu unsern Zeiten ein Operntext einem Componisten übergeben wird, der ihn nun nach seinem besten Wissen und Können in Musik setzt. Es ist auffallend, dass wir bei den erhaltenen Tragödien neben dem Namen des Dichters oft auch den Namen des Choragen, oder des Archon, unter dem der Wettkampf stattfand, wissen, oder den Namen eines mitwirkenden ausgezeichneten Schauspielers, sogar den Namen des für Aeschylos beschäftigten Decorationsmalers, dagegen der Name des Musi-

---

wie das französische und italienische Publicum des vorigen Jahrhunderts an das laute Taktschlagen des Kapellmeisters, über das sich Goethe so beklagt, da ihm in Venedig die Freude an einem Oratorium durch den „vermaledeiten Kapellmeister, der den Takt mit einer Rolle Noten wider das Gitter klappte“ verleidet wurde: „nicht anders als wenn einer uns eine schöne Statue begreiflich zu machen, ihr Scharlachläppchen auf die Gelenke klebte; — das Publicum scheint daran gewöhnt: Es ist nicht das einzige Mal, dass es sich einbilden lässt, das gerade gehöre zum Genuss, was den Genuss verdirbt (Ital. Reise. Aus Venedig. 3. Oct. 1786). Grimm in seinem petit prophète de Böhmisch-Broda vergleicht das laute Taktschlagen mit dem Getöse des Holzspaltens.

kers nicht genannt wird, und wir kaum gelegentlich von Lukian erfahren, ein Timotheos habe die Musik zu einem „rasenden Ajax“ gesetzt. 1) Sehr merkwürdig ist diesfalls eine Stelle des Plutarch. Nachdem er von der Nichtverwendung der lange vor Phrynichos und Aeschylos bekannten Chromatik in der Tragödie gesprochen, fährt er fort: „wenn also jemand sagen wollte, Aeschylos und Phrynichos haben die Chromatik aus Unkenntniss derselben nicht angewendet, würde er nicht etwas Unverständiges behaupten?“ Aus dieser Aeusserung ergibt sich klar, dass der Dichter für seine Tragödie selbst die Musik angab. Wäre dieses nun als eigentliche Composition zu verstehen, so müsste Aeschylos u. s. w. ohne Frage auch den griechischen Musikern beigezählt werden. Aber bei der ungemein grossen Zahl von Tragödien ist es gar nicht denkbar, dass eine jede durchcomponirt wurde, so wie eine Oper durchcomponirt ist. Sophokles allein dichtete gegen 130 Trauerspiele, nun bedenke man, dass jedes Mal im Wettstreite drei Tragödien aufgeführt wurden! Ferner würde das stärkste Gedächtniss des Schauspielers nicht ausreichen, ein für den Dialog eigens gesetztes, abwechselndes Recitativ zu behalten. Aehnliches möchte von den oft sehr umfangreichen Chören gelten. Jenes Recitativ oder Halb-Recitativ hatte vermuthlich stehende Formeln und Cadenzen, die, mochte der Inhalt der Worte welcher immer sein, stets angebracht wurden, gerade so wie in der Kirche die verschiedensten Psalmen nach denselben Tonfolgen abgesungen werden. Die geringe musikalische Bedeutung dieser Singweise, die eigentlich nur ein modifizirtes Sprechen ist, liess gerade dem Schauspieler Spielraum zu einer wechselnd betonten ausdrucksvollen Declamation, so wie sie aber auch umgekehrt im Munde des Unfähigen zur ärgsten Monotonie werden konnte. Für das eigentliche Melos, den mehr liederartigen Gesang stand eine grosse Menge von Nomen zu Gebote. Diese Nomen, zum Theil von den alten Musikern wie Terpander, Klonas, Hierax u. s. w. herrührend, bildeten einen Fond, einen hinterlegten Schatz von Musik, den die Griechen dann nach Bedürfniss verwendeten, ungefähr wie die Meistersänger im Mittelalter ihre goldene Weis, Pfeilweis u. s. w. hatten, welche der Singende bei den Wettkämpfen für den von ihm gedichteten Text ganz unbefangen anwendete, so dass Dichtungen verschiedensten Inhalts nach der goldenen Weis u. s. w. gesungen wurden. Bei uns, wo jeder Text seine Melodie hat, oder manche Gedichte von Goethe, Uhland, Heine u. s. w. zehn- und zwölfmal verschieden componirt sind, haben die Melodien keine Eigennamen. Aber bei den Griechen hiessen die Melodien der Nomos Orthios, der Nomos Schöniones u. s. w., eben

---

1) Harmonides I. — — „*ἐνίκησας ἐν τῷ Αἴαντι τῷ ἐμμανεῖ, τοῦ ὁμωνύμου σοὶ ποιήσαντος τὸ μέλος.*“ Mit diesen Worten redet Harmonides seinen Lehrer Timotheos von Theben (*Τιμόθεος ἐκ Θηβῶν*) an.

weil es bei dem öfteren und mannigfachen Gebrauche derselben nöthig war, einen jeden Nomos mit einem Eigennahmen bezeichnen zu können. In der Kirche spricht man eben deswegen gerade so vom ersten, zweiten u. s. w. Psalmenton, Pilgerton u. s. w. Denn derselbe Ton muss mannigfachen Ritualtexten dienen. Eben darum haben wir vorhin, als von Pindar die Rede war, die Vermuthung geäussert, dass er seine Epinikien und anderen Gedichte älteren würdigen Nomen angepasst haben möchte. Denn zu solchem Zwecke waren die Nomen da, sie waren ein Gemeingut, wie die Sprache oder wie die verschiedenen Versmaasse. Der Dichter der Tragödie mochte also für seine Chöre die Nomen zwekmässig auswählen und angeben, wo dann das Einstudiren den Sängern bei schon bekannten Tonweisen nicht allzuschwer fallen konnte. So wählten also wohl Phrynichos und Aeschylos auch aus, und vermieden dabei chromatische Nomen anzuwenden. Jene Stelle im Orest des Euripides, welche nach dem uralten harmatischen Nomos des Olympos abgesungen wurde, gibt einen deutlichen Fingerzeig über die Art des Verfahrens. Es war im Grossen und Bedeutenden dasselbe, wie wenn der französische Vaudevilledichter für die seinem Stücke eingeflochtenen Gesänge bekannte Melodien durch Beisetzung der Anfangsworte ihres ursprünglichen Textes vorschreibt. Natürlich aber war kein Verbot da, etwa auch eine neue Weise einzuführen, und die Dithyrambographen Philoxenos, Timotheos u. s. w. wurden sogar mehr als Musiker denn als Dichter angesehen. Eine gewisse Individualität musste die Tragödie durch die dafür zusammengestellte Musik doch erhalten, und der griechische Schönheitssinn wird sich zuverlässig auch in dieser Zusammenstellung bewährt haben. Drängte sich die Musik nicht so vor, wie bei unserer Oper, so verblieb sie doch auch nicht bei der flachen Unbedeutenheit monotoner Psalmodie.

Neben der Tragödie stand das Nachspiel des Satyrorama, welches ein neuerer Schriftsteller treffend dem Scherzo unserer Symphonien vergleicht, das zwischen oft sehr ernste Sätze eingeschaltet ist.[1]) Die Kehrseite der Tragödie aber war die Komödie des Kratinos, Eupolis, Aristophanes u. s. w., welche man als die erste, oder alte attische Komödie zu bezeichnen pflegt. Wie die Tragödie das Erhabene, vertrat die Komödie dessen Gegenpol, das Komische, beide aber strebten im Grunde nach dem gleichen Ziele. Die Tragödie flog aufgerichteten Hauptes zum Olymp empor, zu den Göttern und Helden fest und unverwandt emporblickend, die Komödie machte eben dahin den verkehrten Meropsflug, wobei sie die Erde mit ihren Spitzbuben, Hetären und Narren jedes Kalibers, besonders aber Athen mit seinen Sophisten, Sykophanten, Demagogen und seinem launischen, kurzsichtigen Demos fortwährend im Auge behielt. Die

1) Griepenkerl in seinem „Musikfeste". Er gebraucht die Vergleichung mit besonderer Beziehung auf Beethoven's heroische Symphonie.

Tragödie brachte den Zusehern die poetische Welt der Mythe zu unmittelbarer Anschauung, die Komödie brachte Zustände des Alltaglebens, ja lebende Zeitgenossen auf die Bühne, aber nicht, wie die spätere, man könnte sagen, bürgerliche Komödie des Menander, Posidippos, des Römers Terenz u. s. w. in portraitartiger Abschilderung der Wirklichkeit, sondern in höchst phantastischer Beleuchtung, und oft alle Verhältnisse im tollsten Muthwillen auf den Kopf stellend. Hier gründen Vögel eine Stadt in der Luft, um den Göttern hinfort den Opferdampf nur gegen schweren Transitozoll durchzulassen, hier kömmt ein alter Spiessbürger in die Philosophenschule und hört mit Erstaunen, dass er alle Weisheit in den Wolken zu suchen habe. Der Chor besteht oft aus Wespen, aus Fröschen, aus Wolken und andern abenteuerlichen Wesen. Die Tragödie zeichnet in festen, knappen Umrissen das Bild der Handlung, die Komödie kann sich in bunten Details gar nicht genug thun, sie hält den Faden einer Handlung eben nur fest, um alles Mögliche daran zu knüpfen. Auf alle möglichen Missstände im Staats- und Volksleben schlägt sie unbarmherzig los, und theilt auch einzelnen Personen nach rechts und links Hiebe zu, aber immer im Namen des allgemeinen Interesse, der Oeffentlichkeit, wogegen die spätere attische Komödie alle Politik bei Seite lässt, und das Privatleben, das Leben der Familie mit seinen Verwickelungen und Lösungen zum Vorwurfe nimmt, daher auch den Chor weglässt, und alles Phantastische vermeidet. Sie hat daher zur Tragödie gar keine Beziehung mehr, und nur die Form der dialogisirten Handlung als eine zufällige Aeusserlichkeit mit ihr gemein. Die alte Komödie dagegen lässt sich ohne die Tragödie gar nicht denken und ist mit ihr auch gleichen Ursprungs. Der fröhliche Schwarm, der Komos des Weinlesefestes führte den zu opfernden Bock, den muthwilligen Schädiger der Weinberge unter lustigen Chorgesängen zum Altar, wobei es an Witzworten und Neckereien gegen diesen oder jenen Zuschauenden oder Begegnenden nicht fehlte. Aus diesem Weinlesesang, der Trygodie (τρυγῳδία von τρύγη, Weinlese) entwickelte sich die Komödie [1]), welche die Gaben des Freudenspenders Bacchos so fröhlich erhob, wie die Tragödie seine Leiden beklagte. Die Chöre blieben ein wesentlicher Bestandtheil, die Scherzworte und Ausfälle wurden in dem Raume irgend einer muthwillig erfundenen Handlung theils im Chorgesange, theils im Dialoge unterbracht. Der Dichter suchte sich bekannte Personen zu Zielscheiben seines Witzes aus, die denn auch ungescheut mit Namen genannt, oder geradezu in ohne Zweifel wohlgetroffenen, aber ins Karikirte umgebildeten

1) Bei Athenäus (II. 11) wird erwähnt, der ursprüngliche Name der Komödie sei Trygodie gewesen. Es scheint, dass sich die Trygodie zur Komödie so verhielt, wie der Dithyramb zur Tragödie.

Masken auf das Theater gebracht wurden. Perikles, der Gerber Kleon, Euripides, selbst der weise Sokrates mussten es sich gefallen lassen, in diesen verzerrenden Karikaturspiegeln ihr fratzenhaftes Conterfei zu erblicken. Nicht besser ergeht es den Göttern, Herakles wird vorzüglich von Seite seines guten Appetits geschildert; ein Sonnenschirm genügt, den Prometheus dem allsehenden Auge des Vater Zeus zu entziehen, und Dionysos, bei der ganzen Sache von Hause aus die Hauptperson, muss seinen Gang zur Unterwelt als eine Art lächerlicher Bettelfahrt geschildert sehen. Für das sprudelnde Wesen dieser genialen Ausgelassenheit, für dieses prasselnde Feuerwerk von witzigen Pointen, die bei Aristophanes oft Schlag auf Schlag folgen, passte der gemessene, feierliche Gesangton nicht. Der Spötter Archilochos hatte aus ganz gleichem Grunde seine Jamben nicht gesungen, sondern rezitirt und die Scherze der Trygodie (die Keime des Komödiendialogs) waren ja auch nicht musikalisch vorgetragen worden. Daher bildeten bei der Komödie die Chöre noch mehr den spezifisch musikalischen Theil des Spieles als bei der Tragödie. Doch lassen einzelne Stellen des Dialogs nicht undeutlich erkennen, dass sie liedmässig gesungen wurden, so z. B. ist der Lockruf des Wiedehopfs in den „Vögeln“ mit seinem öfter eingeflickten „Tioto“ und „Tototinx“ gar nicht anders als gesangmässig vorgetragen zu denken und macht, selbst nur gelesen, beinahe den Eindruck einer Bravourarie. Die alte Komödie konnte für ihre phantastisch auf den Kopf gestellte Welt des mächtig wirkenden Mittels der Musik noch weniger entbehren als das Trauerspiel. Ueberdies war es fast nothwendig, dass der sanfte Strom der Töne in den Chören alle die harten Spitzen, Zacken und Ecken des Dialogs umfliesse; das Bösartige wurde dann zum blos verwegenen Muthwilligen gemildert. Zur Begleitung konnte füglich nur die lustaufregende bacchische Flöte dienen, nicht die edel ernste Lyra. In den „Vögeln“ ist von Flötenbegleitung wiederholt die Rede, ja beim Opferzuge tritt sogar ein Rabe als Flötenbläser voran, was närrisch genug ausgesehen haben muss, zumal er das Mundleder der Flötisten umhatte, durch welches vermuthlich der spitze Schnabel abenteuerlich durchstach, daher Peisthetäros nicht umhin kann, seine Verwunderung zu äussern.

> — beim Herakles, was soll das sein?
> Wunderdinge sah ich hier schon viele
> Doch keinen Raben mit dem Flötenmundgurt sah ich noch.

Wenn in der Tragödie, wie in der Komödie die griechische Musik das würdigste Feld einer bedeutenden Thätigkeit fand, so blieben die anderen Gebiete, welche von der Tonkunst bisher innegehabt, worden deswegen nicht brach liegen. Der Dithyramb insbesondere hatte seine Pfleger, und eine ganze Reihe der Musiker der nächsten Folgezeiten wird als ganz besonders dieser Dichtart zugewendet geschildert. Die Zeit nach den Perserkriegen war der Gipfel des hel-

lenischen Lebens; jetzt erhoben sich in Athen die leuchtenden Marmortempel der flügellosen Siegesgöttin, des Theseus, der Parthenon, das Wunderthor der Propyläen öffnete den Weg zur Akropolis, in Olympia wurde ein neues, würdiges Zeusheiligthum erbaut, die chryselephantinen Götterbilder zeigte dem Hellenen das Göttliche in der Abspiegelung idealer Menschengestalten, wer starb, ohne den Zeus des Phidias gesehen zu haben, galt für unglücklich. Jetzt strömte Beredsamkeit von den Lippen eines Perikles; Aeschylos und Sophokles schufen ihre unsterblichen Dramen und den alten würdigen Meistern Simonides und Pindar war es gegönnt die herrliche Zeit noch zu schauen. Da regte Hellas böser Genius 431 v. Chr. den Krieg an, in dem die zwei Hauptmächte Griechenlands die Schwerter gegen einander kehrten. Nach sieben und zwanzigjähriger Dauer endete der peloponnesische Krieg mit Athens Demüthigung und bezeichnet abermals einen grossen Wendepunkt in den Geschicken von Hellas.

Es begann eine neue Zeit auch für die Musik. Die Meister Simonides und Pindar und ihre Weise galten bald für alt, für archaisch[1]), obwohl sich allerdings noch Meister, wie Tyrtäos von Mentineia, Andreas von Korinth, Thrasyllos von Phlius dieser archaischen Weise, welche z. B. die weichliche üppige Chromatik wohlbedacht gar nicht anwendete, anschlossen.[2]) Der Umschwung in der Musik kündigte sich bald nach den Perserkriegen an. Phrynis von Mitylene (also abermals ein Lesbier) fügte der seit Pythagoras achtsaitig gewesenen Lyra die neunte Saite hinzu, eine anscheinend geringe, in der That aber folgenreiche Aenderung, denn sie setzte den Kitharoden in den Stand, auf seinem Instrument in zwei verschiedenen Tonarten zu spielen, ohne es umstimmen zu müssen. Phrynis war ursprünglich Flötenbläser. Ein Meister, Namens Aristokleides, der sein Geschlecht von Terpander ableitete und dessen Blütezeit in die Periode der Perserkriege fällt, bildete ihn zum Kitharoden. Er kam mit seiner Kithara nach Athen, wo er zwar bei den Panathenäen siegte, aber sich auch den Spott der Komödiendichter gefallen lassen musste, als einer, „der die alterthümliche Einfachheit des Gesanges zu verdrehen anfing“[3]) In Sparta wollten die Ephoren seine neunsaitige Lyra nicht dulden; der Ephor Ekprepes, heisst es, zerschnitt ihm zwei Saiten, weil ja Terpanders gesetzlich gutgeheissene Lyra nur siebensaitig war. Leb-

---

1) *Καθόλου ἀρχαῖος καλούμενος.* Plut. de mus. 20.
2) A. a. O.
3) *Κατακλάσας τὴν ᾠδὴν παρὰ το ἀρχαῖον.* Suidas ad. v. *Φρῦνις.* Mit dem Ausdrucke *κεκλασμένα μέλη* bezeichnete man, wie wir aus Plutarch wissen, chromatische Gesänge. Hat Phrynis wirklich bei den Panathenäen gesiegt, so können die musischen Wettkämpfe dabei nicht erst von Perikles eingeführt worden sein. Suidas sagt gar, Phrynis habe zuerst in Athen Kithara gespielt (*κιθαρίσαι*).

haftere Tonfolgen, welche gegen die gehaltene, mehr choralmässige Weise der alten Musik allerdings auffallen musste, scheint Phrynis eingeführt zu haben. Der Komiker Pherekrates beschuldigt ihn, er habe in die Musik einen wahren Wirbelwind gebracht und die Tonkunst verdorben.

Der neuen Richtung schloss sich eine Anzahl von berühmten Musikern an, wie Melanippides, Kinesias, Philoxenos, Timotheos von Milet, Telestes u. s. w. Was die Musik durch sie an Lebhaftigkeit, Glanz und sinnlicher Fülle gewann, verlor sie allmälig an Würde und Bedeutung. An die Stelle des Hymnensängers der ältesten Zeit, der von Gotte begeistert, gleichsam den Gott selbst in seinem Insenen mitbrachte trat in der Blütenzeit der lyrische Dichtersänger, der den Gott als ein ihm objektiv Gegenüberstehendes besang, der Tragöde, der den Gott oder Helden selbst darstellte. In der Neuzeit begann jetzt jene Klasse von Künstlern hervorzutreten, denen es vorzüglich darum zu thun war, ihre eigene Person geltend zu machen, die nicht mehr der Kunst dienten, sondern denen umgekehrt die Kunst dienen musste. Aristoteles nennt sie Techniten, was wir so ziemlich gleichlautend durch „Virtuosen" übersetzen dürfen, oder Agonisten, das ist buchstäblich Concertspieler. Es gab allerdings Meister, wie Kephesias, der einen Schüler ausschalt, weil er aus einem hohen Tone künstlich blies: „nicht darauf komme es an, sondern dass der Ton dem Gegenstande angemessen sei." 1) Aber die Musiker begnügten sich jetzt im Allgemeinen nicht mehr, das der künstlerischen Aufgabe Angemessene einfach zu leisten; es sollte auch die besondere persönliche Geschicklichkeit des Künstlers in das hellste Licht treten. Die Musiker fingen an, den Werth ihres persönlichen Talentes zu fühlen und mit hoffärtigem Prunke aufzutreten, wozu ihnen reiche Einkünfte die Mittel verschafften. Der Flötenspieler Nikomachos war wegen seines Reichthumes an Edelsteinen berühmt, und der Kitharöde Amöbeos wurde jedesmal mit einem attischen Talent (1400 Thlrn.) honorirt. „Setzen wir den Fall", sagte Sokrates, „dass Einer, ohne ein guter Flötenspieler zu sein, doch für einen solchen gelten wollte, was müsste er thun? Müsste er nicht in den Aussendingen die guten Flötenspieler nachahmen? Wenn nun diese im stattlichen Aufzuge zu erscheinen und viele Diener mit sich zu führen pflegen, müsste er es auch so machen — und weil sie von vielen gepriesen werden, müsste er sich mit Lobrednern umgeben. Dagegen eine musikalische Aufführung dürfte er nirgends wagen, wenn er sich nicht lächerlich machen und als erbärmlicher Flötenspieler und zugleich verächtlicher Mensch erkannt sein wollte." 2) Dieses Wort des Weisen erfüllte sich buchstäblich, als ein gewisser Evangelios von Tarent, aus nicht

1) Athen., XIV.
2) Xenophon, Memorab, I. 7.

unedlem Geschlechte es sich in den Kopf setzte, bei den Pythien den Preis gewinnen zu wollen. In prächtigem goldgestickten Purpurkleide kam er nach Delphoe und trat mit einem goldenen Lorbeerkranze, an dem die Früchte von Smaragd waren, auf dem Haupte und mit einer edelsteinbesetzten, aus purem Golde verfertigten, mit den Bildern der Musen, des Apollon und Orpheus gezierten Lyra auf, ganz von Gold, Smaragden und Beryllen glänzend. Die Zuhörer fassten grosse Erwartungen. Als er aber zu musiziren anfing, sprengte er sogleich drei Saiten seiner Lyra, und sang so falsch und mit so schwacher Stimme, dass er auf Befehl der Preisrichter unter allgemeinem Gelächter mit Schlägen vom Platze gejagt wurde. Eumelos von Elis, der den Preis gewann, und mit einer hölzernen Lyra und in einem kaum zehn Drachmen werthen Anzuge aufgetreten war, sagte zu ihm: „Du Reicher bist mit einer goldenen Krone, ich Armer bin mit einer Lorbeerkrone aufgetreten. Neben der Schmach der Niederlage hast du davon noch, dass die Zuhörer an deinem überflüssigen Prunk Anstoss nehmen.“ [1]) Solche beissende Worte der Preiskämpfer gegen einander (ein Seitenstück zu den wechselseitigen Spottworten der homerischen Helden) waren, wie es scheint, nicht eben selten. Nikostratos, der Kitharist, nannte sich selbst „ein grosses Talent in einer kleinen Kunst, während sein Nebenbuhler im Wettkampfe Laodokos ein kleines Talent in einer grossen Kunst sei.“ [2]) Wenn Eitelkeit eine der allergewöhnlichsten Unarten der Künstlernatur ist und bei den Griechen eine stark vorstehende Nationalschwachheit war, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn solche Aeusserungen des Selbstgefühles von Personen gemacht wurden, die Künstler und Griechen zugleich waren; zumal sie (wie Sokrates sagt) „von Vielen gepriesen wurden“, und Harmonides äussert gegen seinen Lehrer Timotheos von Theben, „dass wo er sich zeigt, die Leute herbeieilen, wie die Vögel zum Uhu“. Von dem brennenden Ehrgeiz der musikalischen Wettkämpfer ist eben dieser Harmonides ein Beispiel, er soll seinen ersten Flötenwettkampf bei den Dionysien mit dem Leben bezahlt haben und auf der Bühne gestorben sein. [3]) Zuweilen genügte eine besondere, nicht eben werthvolle Eigenthümlichkeit, um den Ruf eines Musikers zu begründen, z. B. dass Moschos von Agrigent beim Singen den Ton sehr lange aushalten konnte, ohne dazwischen Athem schöpfen zu müssen. Der Enthusiasmus ihrer bewunderungsvollen Landsleute verstieg sich aber auch zuweilen dahin, ihnen Statuen zu setzen, wie den Kitharoden Anaxenor, Archelaos von Milet, Eunomos von Lokrien, dem Sänger Kleon von Theben. Die Athener errichteten in unwürdiger Schmeichelei der schönen Flöten-

1) Lukian. Adversus indoctum, 8. 9. 10.
2) Aelian, hist. IV. 2.
3) Lukian. Harmonides .

bläserin Lamia gar als Venus Lamia einen Tempel.[1]) Freilich hatten sie Lamia's „Freund" den ritterlichen, aber nichts weniger als sittenstrengen Demetrios Polyorketes zum Danke für seine Siege gegen den makedonischen Kassander (304 v. Chr.) zum „jüngeren Bruder der Schutzgöttin Athene" ernannt und ihn in das Opisthodom des Parthenons als „Gast" einquartiert, „ein schlimmer Gast für die jungfräuliche Göttin" bemerkt Plutarch. Lamia war übrigens ein Beutestück aus der Ptolemäischen Habschaft. Sie war in Athen geboren, war aber, um sich im Flötenspiele auszubilden, nach Alexandrien gereist, wo diese Kunst eben im vollsten Flore stand, da die Ptolemäer (von denen einer der späteren den Beinamen „Flötenfreund" Philauletes, erhielt) solche sehr begünstigten. Die schöne Athenerin wurde am Hofe des Ptolemäos Soter festgehalten und als ihr Gönner in der Seeschlacht bei Salamis (306 v. Chr.) von Demetrios besiegt wurde und der Sieger auf der Insel Salamis unendliche Freudenfeste feierte, war es Lamia, deren Schönheit, Witz und Talent, die Feste erst recht verherrlichte, so dass Demetrios in ihrem Umgange den Sieg zu verfolgen versäumte. Dergleichen gibt von dem Verhältnisse dieser Klasse Virtuosinnen, welche um diese Zeit ihre Rolle zu spielen anfingen, eine deutliche Anschauung. Eine sonder Zweifel sehr bedeutende Anzahl Namen solcher Flötenbläserinnen ist der Vergessenheit anheimgefallen, von einigen ist das Andenken erhalten, der Glauke, die am Hofe Ptolemäos Philadelphos lebte[2]), der Nemeada, der Telesilla, der Galetea am Hofe des syrakusischen Dionys, u. s. w. Es ist natürlich, dass bei der Werthschätzung dieser Art von Geschöpfen nicht blos allein das musikalische Talent in Anschlag kam, es waren gebildete Hetären.

An den Höfen fanden nicht blos Musikerinnen, sondern auch die ausgezeichneten Sänger, Kitharspieler und Flötenbläser gute Aufnahme. So war der Flötenbläser Dorion bei Philipp von Makedonien wegen seiner Kunst, wie wegen seiner witzigen Einfälle sehr beliebt.[3]) Philipp's Sohn, der grosse Alexander, zählte zu seinem Hofstaate einige ausgezeichnete Musiker, unter anderen den Aristonikos von Korkyra, welcher neben seiner Musik auch ein tapferer Mann war, der dem Könige in der Schlacht das Leben rettete. Dafür erhielt er eine Bildsäule, die ihn mit Speer und Lyra in den Händen darstellste.[4]) Als Alexander nach dem Sturze des Persischen Reiches zu Susa mit Statira, der Tochter des Darius seine überaus prunkvolle Vermählungsfeier hielt, mussten auch Productio-

1) Dagegen nannte Lisymachos die neue Göttin kurz und deutlich eine πόρνη. Demetrios Polyorketes meinte „gegen gewisse andere Leute sei sie noch immer eine Penelope (Athen. XIV. 3).

2) Aelian, hist. anim. VIII. 1.

3) Athen. X.

4) Plutarch, de virt. Alex. M.

nen von Lyra- und Flötenspielern das Fest schmücken helfen. Die Kitharisten Kratinos von Methymna, Athenodoros von Tejos, Aristokrates von Theben, Aristonymos, der Sänger Herakleitos von Tarent, der Flötenbläser Evios von Chalkis liessen sich dabei hören. Evios insbesondere trug das Pythikon unter Begleitung von Chören vor. [1])

Es ist begreiflich, dass die Musiker ihre Stellung und Gunst bei den Mächtigen zuweilen benutzten, um allenfalls auch noch andere als musiaklische Zwecke zu verfolgen. Schon von Damon, dem Musiklehrer des Perikles sagt Plutarch: „Er war ein Sophist ersten Ranges und scheint sich hinter den Namen der Musik nur versteckt zu haben. Er wollte seine Stärke in jenem Fache vor der Menge verbergen, während er für Perikles durch seinen Umgang gleichsam der Meister eines jungen Athleten war, dem er die Staatskunst gewaltig einrieb (wie man Kämpfer mit Oel einzureiben pflegte). Es blieb keineswegs verborgen, dass Damon seine Lyra nur als Vorwand benütze. Man argwöhnte in ihm einen Ehrgeizigen, der Alleinherrschaft Geneigten. Deshalb traf ihn die Verbannung des Ostracismus, und die Komiker machten ihn zur Zielscheibe ihres Witzes.“ [2]) Einer davon verglich ihn in boshafter Anspielung mit Chiron, dem Centaur, dem Erzieher Achill's.

„Für's Erste sag mir doch, ich bitte Dich
Chiron — zogst du nicht den Perikles auf?

Aber Platon lobte ihn dagegen [3]) als einen feinen, nicht allein musikalisch, sondern auch sonst sehr gebildeten Mann, der es verdiene, dass man ihm die Jugend zur Erziehung anvertraue. Sokrates selbst war noch als Greis Damons Schüler, er nahm Unterricht auf der Lyra, und entschuldigte es in seiner halb ernsten, halb scherzhaften Weise „zum Lernen sei es nie zu spät.“ Bei dem grossen Werthe, den die Griechen auf die musikalische Erziehung legten, sind uns bei mehr als einem grossen Manne die Namen seiner Musiklehrer überliefert. So lernte Perikles nach Aristoteles die Musik auch bei Pythoklides. [4]) Alkibiades wurde von dem geschätzten Meister Pronomos, Sophokles von Lampros unterrichtet, und selbst der ernste Epaminondas hatte zwei Musiklehrer, den Olympiodoros und Orthagoras, von welchen er die bei seinen böotischen Landsleuten höchst beliebte Flöte blasen lernte. Musikalische Bildung war in Griechenland allgemein und ganz unentbehrlich [5]), sie ging von den eigentlichen Sängern, Kithar- und Flötenspielern der älteren Zeiten

1) Athen. XII.
2) Plutarch, Perikles. 4.
3) Im Laches.
4) Plutarch erwähnt es a. a. O.
5) Unentbehrlicher als bei uns — aber freilich in ganz anderem und, gestehen wir es, weit höherem Sinne.

allgemach auf alle jene über, deren Erziehung in echt griechischem Sinne geleitet wurde, und demnach, die geistigen und körperlichen Anlagen gleichmässig berücksichtigend und ausbildend, eine musische und gymnische war. Selbst Themistokles gerieth in den Verdacht eines Mangels an Bildung, als er es bei einem Gastmahle ablehnte, die Lyra zu spielen.[1]) Die musische oder musikalische Erziehung des Knaben hatte aber einen ganz anderen Sinn und Zweck, als nur ihn ein Lied richtig singen und gehörig mit der Kithara begleiten zu lehren. Er sollte nicht sowohl Musik machen lernen, als musikalisch werden, das heisst, es sollte ihn jener Lebensäther edeln Maasses durchdringen, der den geordneten Tönen innewohnt. Daher griff Poesie, selbst Mimik und Tanz in die musische Erziehung so sehr ein, als Musik im engeren Sinne. Bei solcher Auffassung der Sache gab die Musik dem heranwachsenden Knaben Wohlklang der Sprache, Anmuth der Bewegung, edeln Ausdruck der Rede und eine harmonische Seelenstimmung, auch wenn er nicht gerade die Lyra zur Hand nahm oder Gesang hören liess.[2]) Einseitige Beschäftigung mit Musik war sogar tadelhaft, wie jedes über das Maass hinausgetriebene einseitige Streben. Als Antisthenes (Schüler des Sokrates, Stifter der cynischen Schule) hörte, dass Ismenias ein so eifriger Flötenspieler sei, sagte er: „aber ein schlechter Mensch. Denn sonst wäre er kein so eifriger Flötenspieler.“[3]) Und als Philipp von Makedonien seinen Sohn bei einem Gastmahle besonders schön die Kithara spielen hörte, rief er ihm zu: ob er sich nicht schäme, so schön zu spielen. „Denn,“ bemerkt Plutarch zu dieser Erzählung, „es ist genug, wenn ein König Zeit findet einen Kitharaspieler anzuhören, er bringt den Musen bereits ein grosses Opfer, wenn er sich bei solchen Dingen als Hörer einfindet, während andere sich darin um den Preis herumstreiten. Wohlriechende Salben oder Purpurfärbereien machen uns auch Vergnügen, aber einen Salbenkoch oder Purpurfärber halten wir deswegen doch für einen gemeinen Handwerker.“ Das war also trotz aller reichlichen Belohnungen, trotz Statuen und trotz alles gelegentlichen

1) Cicero, Tuscul. quaest. I. 2. Er bemerkt dabei ausdrücklich, dass die Griechen die höchste Bildung in das Saitenspiel und den Gesang setzten. Themistokles meinte dagegen „das Leierstimmen und Kitharspielen verstehe er allerdings nicht, aber wenn er einen Staat klein und unberühmt übernehme, so verstehe er es, ihn zu Ruhm udd Grösse zu führen (Plutarch, Themist. 2).

2) Doch hatten die Griechen ein Sprichwort: „verborgene Musik werde nicht geehrt“ (οὐδὲν ὄφελος ἀφανοῦς τῆς μουσικῆς. Lukian, Harmonides) Nero berief sich öfter darauf (inter familiares Graecum proverbium jactans: occultae musicae nullum esse respectum, Suet. Nero XX.) Auch ein gewisser Kitharist von Aspendos, der nur für sich selbst musizirte, war sprichwörtlich. Cicero (in Verrem 20) erwähnt seinen: illum Aspendium citharistam, de quod saepe audistis id quod est Gracis hominibus in proverbio, quem „omnia intus canere“ dicebant.

3) Plutarch, Perikles 1.

Umganges mit Königen und Edeln der eigentliche Kern der griechischen Ansicht über Werth und Würde des Virtuosenthumes. Aristoteles drückt sich in ähnlichem Sinne aus. Der Virtuose (Technite oder Agonist) übe seine Kunst nicht zu seiner eigenen sittlichen Ausbildung, sondern lediglich um des sehr gemeinen sinnlichen Vergnügens seiner Zuhörer willen, sein Gewerbe sei daher eines freien Mannes unwürdig, Sache des blossen Miethlings und Handwerkers. Sein Zweck und Ziel sei tadelnswerth, und indem er sich den unlöblichen Forderungen der Menge anbequeme, verderbe er die Musik. Nur zur Unterhaltung und Erholung für die unverständige Menge, die doch auch ihre Ergötzung haben wolle, könne man dergleichen zulassen. [1]) Die Virtuosen rächten sich, wie es nun ihre Art ist, durch souveraine Verachtung des Publicums, dessen Launen sie doch schmeichelten, die besseren zeigten auch wohl einen nicht unedlen Künstlerstolz. „Das nächste Mal, wirst Du mir und den Musen spielen,“ sagte Antigenides zu einem Schüler, dessen gelungene Leistung gleichwohl nicht gefallen hatte, und als er von ferne den rauschenden Beifall hörte, den ein Flötenspieler erhielt, meinte er, diese Verschwendung des Beifalls lasse ihn vermuthen, dass der Mensch sehr schlecht gespielt haben müsse. Der berühmte Flötenspieler Hippomachos züchtigte gar einen nach einer mittelmässigen Leistung sehr beklatschten Schüler mit dem Stocke, sprechend: „eben jener Beifall sei ein Beweis, wie schlecht er seine Sache gemacht habe.“ [2]) Auch an Eifersucht zwischen den Künstlern selbst fehlte es begreiflicher Weise nicht. Antigenides hatte an Dorion einen Gegner, und selbst die Schulen beider Meister standen im Zwiespalt. Ein mittelmässiger Flötenspieler, Namens Tellis, bemühete sich vergeblich, durch eine von ihm erfundene neue Construction der Flöte den Antigenides zu verdunkeln, was sprüchwörtlich wurde, wenigstens meinte Epaminondas, den man mit der Nachricht schrecken wollte, dass die Athener mit ganz neuen Waffen ausgerüstet anrücken: „ob wohl Antigenides zu erschrecken brauche, wenn Tellis eine neue Flöte in Händen habe.“

Durch reichere Apparate, durch gesteigerte Kunstübung und das Streben der Techniten einer den anderen zu überbieten wurde

1) Aristoteles, Polit. VIII. 7. 1. Die merkwürdige Stelle lautet im Urtext: „Ἐπεὶ δὲ τῶν τε ὀργάνων καὶ τῆς ἐργασίας ἀποδοκιμάζομεν τὴν τεχνικὴν παιδείαν — τεχνικὴν δὲ τίθεμεν τὴν πρὸς τοὺς ἀγῶνας· ἐν ταύτῃ γὰρ ὁ πράττων οὐ τῆς αὑτοῦ μεταχειρίζεται χάριν ἀρετης, ἀλλὰ τῆς τῶν ἀκουόντων ἡδονῆς καὶ ταύτης φορτικῆς — διόπερ οὐ τῶν ἐλευθέρων κρίνομεν εἶναι τὴν ἐργασίαν, ἀλλὰ θητικωτέραν· καὶ βαναύσους δὲ συμβαίνει γίγνεσθαι· πονερὸς γὰρ ὁ σκοπὸς πρὸς ὅν ποιοῦνται τὸ τέλος· ὁ γὰρ θεατὴς φορτικὸς ὢν μεταβάλλειν εἴωθε τὴν μουσικήν ὥστε καὶ τοὺς τεχνίτας τοὺς πρὸς αὐτόν μελετῶντας αὐτούς τε ποιοίς τινας ποιεῖ καὶ τὰ σώματα διὰ τὰς κινήσεις.

2) Aelian. hist. XIV. 8.



die Musik allmählich, und insbesondere im Laufe des vierten Jahrhunderts reicher, glänzender, luxuriöser. Die altväterliche Tugend wich damals mehr und mehr dem üppigen Wohlleben, wie es die Griechen im Oriente kennen lernten, die schlichte Frömmigkeit und Redlichkeit wurde von Sophisten und Sykophanten unterhöhlt. Demagogen bemächtigten sich der öffentlichen Angelegenheiten, das kostbare Gut der Freiheit gerieth in dringende Gefahr und ging endlich an Macedonien verloren, nach Alexanders Tode zerfiel der Koloss seines Weltreiches und die Diadochen stritten sich um die Trümmer. Für solche Zeiten konnte nur eine Musik passen, welche sich dem Dienste der Erdengötter und der gesteigerten Genusssucht anbequemte. Die Einfachheit und hohe Würde der alten Tonkunst, die sich in wenigen Tönen bedeutend auszudrückt gewusst, galt für veraltet. Krexos, Timotheos (von Milet) und Philoxenos werden von Plutarch insbesondere unter denen genannt, die entschieden von der alten, einfachen, ernsten Musik abwichen.[1])

Um diese Zeit und mit diesen Künstlern vollendet sich der Uebergang aus der zweiten Periode der griechischen Musik in die dritte. Philoxenos war 435 v. Chr. auf Kythere geboren, so dass er also zu Ende des peloponnesischen Krieges eben ins volle Mannesalter trat, und sein von Einigen gepriesenes, von Anderen angefeindetes Wirken um eben diese Zeit anfangen mochte. Als im Laufe des Krieges seine Heimat erobert wurde (424 v. Chr.), wurde er mit anderen Einwohnern als Gefangener weggeführt[2]) und vom Dichter Melanippides gekauft, der das Talent des Knaben bemerkte und ausbildete. Als sich der ältere Dionys zu Syrakus mit Dichtern und Musikern umgab, wurde auch Philoxenos eine Zeitlang sein Hof- und Tafelgenosse, und man weiss verschiedene Züge von dem Witz und guten Humor, den Philoxenos dabei dem Tyrannen gegenüber bewies. Diese anekdotenhaften Erzählungen haben ihren Werth, sie lassen das Verhältniss der Künstler jener Zeit zu den Grossen sehr characteristisch erkennen. Wenn die Aeusserung der eben mit einer Dichtung „Galatea“ beschäftigten Philoxenos: „der grosse Fisch auf des Tyrannen Teller wisse von Galatea ohne Zweifel mehr zu erzählen, als der ihm vorgesetzte kleine“ etwas an den Parasiten und lustigen Rath mahnt, so zeigt sich andererseits, dass er auch genug echtes Griechenthum und Freimüthigkeit in sich hatte, um

---

1) Antigenides war ein geborener Thebaner, Sohn des Satyros, und (wenigstens im Anfange seiner Laufbahn) Flötenbläser im Dienste des Dithyrambendichters Philoxenos. S. Suidas, ad. voc. *Ἀντιγενίδες*.

2) Suidas sagt: „von den Lakedämoniern. Aber da die Insel ohnehin zu Sparta gehörte, so meint Bippart (a. a. O. S. 22), es müsse statt *Λακεδαιμονίων* vielmehr heissen: *Ἀθηναίων*, bemerkt aber dagegen selbst, dass die Athener nach dem Berichte des Thukydides (IV. 57) die Insel sehr milde behandelten und nur wenige Gefangene wegführten.

Verse des Tyrannen herb zu tadeln, so dass ihn dieser zur Strafe in die Steinbrüche sendete, und dass er den andern Tag herbeigerufen und zur Anhörung neuer Verse gezwungen, nichts sagte als: „man führe mich wieder in die Steinbrüche!" Ein kleiner Liebeshandel, den er mit einer Geliebten des Tyrannen gehabt, gab ihm Anlass, hier im Kerker ein satyrisches Gedicht auszuarbeiten, die Liebe Polyphemos (Dionys) zur schönen Galatea, welche den Acis (Philoxenos) dem ungeschlachten Menschenfresser vorzog. Endlich glückte ihm die Flucht, er wendete sich nach Tarent. Als berühmter Künstler und heiterer Lebemann in ganz Griechenland bekannt, starb er endlich 55 Jahre alt zu Ephesus.[1] Seine Zeitgenossen waren Timotheos von Milet (geboren 447 v. Chr., starb hochbetagt 357 v. Chr. in Makedonien)[2] und Telestes von Selinunt. Auch diese trieben sich gerne an den Königshöfen herum, Timotheos bei Archelaos von Macedonien (wo er mit den athenischen Tragödiendichtern Euripides und Agathon zusammentraf, Telestes bei Aristratos dem Tyrannen von Sikyon; beide waren berühmte Künstler. Die Ephesier zahlten dem Timotheos für einen Hymnus auf ihre Diana tausend Goldstücke[3]); dagegen musste er von Sparta, wo die Ephoren gegen seine musikalischen Neuerungen Einsprache erhoben, mit Schmach abziehen. Timotheos wird von Aristoteles als Nachfolger des Phrynis von Mitylene bezeichnet „ohne Phrynis gäbe es keinen Timotheos."[4] Wie es für die starke Effecte häufende Kunstweise dieser Dichter und Musiker passte, war es vorzüglich der Dithyramb, dem sie sich zuwendeten; daher man sie unter dem Namen der Dithyrambographen zusammenzufassen pflegt. So viel an, zum Theile sehr unbedeutenden Fragmenten von ihren Dichtungen erhalten ist, lassen sie die edle Einfalt der griechischen Kunst der Blütezeit allerdings merklich vermissen. Gehäufte, pomphafte Beiworte[5]), künstlich verschränkte Satzbildungen[6]), Rede-

---

1) Nach den Angaben des Marm. Par.

2) Steph. Byz. ad v. *Μίλητος* und Marm. Par. a. ep. 77.

3) Macrob. Saturn. V. 22.

4) *Εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο.* Metaphys.

5) So lässt z. B. Philoxenos den Kyklopen seine Anrede an Galatea also beginnen:

Ὦ καλλιπρόσωπε
Χρυσεοβόστρυχε Γαλάτεια,
Χαριτόφωνε κάλλος Ἐρώτων.

6) Z. B. bei Telestes:

Ὃν σοφὸν σοφὰν λαμβοῦσαν οὐκ ἐπέλπομαι νόῳ
Δρυμοῖς ὀρείοις ὄργανον
Δῖαν Ἀθάναν
Δυσόφθαλμον αἶσχός ἐκφοβηθεῖσαν
αὖθις ἐκ χερῶν βαλεῖν u. s. w.

Die natürliche Anordnung wäre: *οὐκ ἐπέλπομαι νόῳ σοφὰν δῖαν Ἀθάναν λαβοῦσαν ὃν σοφὸν ὄργανον δρυμοῖς ὀρείοις αὖθις ἐκ χερῶν βαλεῖν δυσόφθαλμον αἶσχος ἐκφοβηθεῖσαν* u. s. w. Man bemerke die Klangspielerei *σοφὸν σοφὰν* u. dgl. m.

prunk und Witzspielerei [1]) sind im Ganzen ihre characteristischen Merkmale. Der Dithyrambus wird bei diesen Dichtern nicht mehr in dem ernsten religiösen Sinne eines Arion aufgefasst, sondern als ein Gesang bacchischer Exaltation, stärkster sinnlicher Aufregung. Manche dieser Dithyramben (wie der Kyklop des Philoxenos und des Timotheos) schlossen sich der alten halbdramatischen Form an, aber mit moderner Behandlungsweise im Einzelnen. Zu Dichtungen dieser Art hätte die alte Choralmusik des Terpander, Thaletas, Arion oder anderer alter Meister keine passende Begleitung abgegeben. Die Dithyrambographen dachten daher an reichere Kunstmittel und an neue Züge und Wendungen, welche dem Wortgepränge der Dichtung entsprächen. Timotheos vermehrte die Saiten der Kithara, indem er die zehnte und eilfte beisetzte, wie er überhaupt das Strenge der alten Musik zu mildern und sie weicher und annehmlicher zu machen strebte. [2]) Vermuthlich umfasste sein Instrument zwei verbundene und ein getrenntes Tetrachord, was gerade eilf Töne ausmacht. Die tonreiche orientalische Magadis soll er ebenfalls gerne angewendet haben. [3]) Auch Krexos soll die Saitenzahl der Kithara verstärkt und die Weise des Archilochos, Gesang und Recitation zu mischen und beides mit dem Saiteninstrumente zu begleiten, auf den Dithyrambus angewendet haben. Dagegen war Telestes der eifrigste Förderer und Lobredner des Flötenspieles.

Ueber die Musik der Dithyrambographen sprechen sich die alten Zeugnisse bald tadelnd, bald lobend aus, je nachdem die Beurtheilung von einem conservativen Verehrer der älteren Weise ausgeht oder nicht, immer aber in dem Sinne, dass deutlich zu entnehmen ist, dass hier eine Reform in der antiken Musik vor sich ging, durch welche die alte feierliche, gottesdienstliche Weise so umgestaltet und in den Hintergrund gedrängt wurde, wie etwa in der christlichen Zeit die alte feierliche gottesdienstliche Musik des Palestrinastyles durch die bunte, lebhafte, ausdrucksvolle, weltliche Musik der späteren Florentiner und Neapolitaner. Die Analogie geht so weit, dass selbst die Verdrängung der alten Kirchentöne durch die transponible Scala ihr antikes Gegenbild in der Verdrängung der alten (den Kirchentönen ganz entsprechenden) Octavenreihen durch die zwölfmal nach den Halbtönen transponirte [4]) eine Mollscala findet. Zur Zeit des Aristoxenos im vierten Jahrhunderte hatte sich letztere bereits festgestellt, und galt, im Gegensatze zu den alten Tonarten, für modern. Diese Umgestaltung dürfte eben durch die Musiker und

---

1) Von Timotheos rührt z. B. das Wort her: Athen sei Hellas in Hellas.

2) — — *τὴν δεκάτην καὶ ἑνδεκάτην χορδὴν προςέθηκε καὶ τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν ἐπὶ τὸ μαλθακώτερον μετήγαγεν.* Suidas ad v. *Τιμόθεος.*

3) Athen. XIV.

4) Eigentlich dreizehn, später fünfzehn: in der That aber nur zwölfmal, indem die 13., 14. und 15. Tonart nur Wiederholungen von drei tieferen waren.

insbesondere die Dithyrambographen der kurz vorher abgeschlossenen Epoche geschehen sein, und die Aeusserungen des Pherekrates: „dass Phrynis in fünf Saiten zwölf Harmonien habe, dass Timotheos die Musik in zwölf Töne auflöse u. s. w.“ mögen sich auf die neuen Tonarten beziehen. Ein anschauliches Bild von der Umgestaltung der Musik in dieser Zeit gibt Dionys von Halikarnassos: „die Dithyrambenmacher,“ sagt er, „haben insbesondere die Tonarten verändert (τοὺς τρόπους μετέβαλλον), indem sie in einem und demselben Gesange die dorische und phrygische und lydische Tonart anwendeten, sie schalteten in der Melodie herum, welche sie bald enarmonisch, bald chromatisch, bald diatonisch gestalteten, die Rhythmen aber behandelten sie mit kühner Sicherheit (κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐξουσιάζοντες) nach dem Vorgange des Philoxenos, Timotheos und Telestes“ [1]). Die von Dionys bemerkte bunte Anwendung der Chromatik und Enarmonik war einer der Punkte der von den spartanischen Ephoren gegen Timotheos erhobenen Beschuldigung. [2]) Auch der Komiker Antiphanes spricht ausdrücklich von den häufigen Veränderungen (μεταβολαῖς in Tonart, Rhythmus u. s. w.) und von der Chromatik in den Melodien des Philoxenos. Die Chromatik galt aber für ganz besonders üppig, süss und schmelzend, und war daher bei den alten, strengen Musikern nicht angewendet worden. Insbesondere aber trat an die Stelle der alten, choralmässigen Musik eine rasche bunte Figuralmusik, bei deren Tongewimmel der Virtuose seine Kunst zeigen konnte.

In sehr ergötzlicher Weise zog gegen diese modernen Musiker- und Virtuosenwirthschaft der Lustspieldichter Pherekrates zu Felde. In einem seiner Stücke „Chiron“ tritt die Musik in Gestalt eines zerprügelten, misshandelten Weibes auf, und beklagt sich bei der Gerechtigkeit:

> Ich sag' es dir, zwar ungern, doch es wird
> Ein Trost mir sein, dir ein Vergnügen:
> Der Anfang meines Unheils, Melanippides,
> Nahm mich und spannte mich ganz unerlaubt herab
> Und machte mich ganz weichlich in zwölf Tönen,
> Aber doch (beim Zeus) mit ihm war's auszuhalten
> Im Vergleich zu dem, was jetzt ich leiden muss!
> Kinesias, ein ganz verdammter Bursche aus Athen,
> Bracht unharmonisch Zeug in alle Strophen,
> Er macht' mich schlecht, verdrehte Dithyramben,
> Gleichwie im Schilde sich die rechte Hand als linke spiegelt —
> Aber auch mit dem hielt ich's noch aus —
> Dann machte Phrynis mich zum Wirbelwind

1) De comp. verb. 19)

2) Wenigstens ist davon in dem angeblichen Decrete der Ephoren die Rede. Mahnt das nicht völlig an die „mescolanza“, an die „impertinenzie“, welche Artusi der Musik seiner Zeit in seinen 1600 erschienenen „Imperfezioni de la musica moderna“ vorwirft.

Und dreht' und wendet mich bis ich verdorben war
Denn in fünf Saiten hatte er ein Dutzend Harmonien.
Aber auch mit dem ging's doch noch an
Für seine Sünden that er endlich Busse
Timotheos gab mir den Todesstoss
Der Schändliche!

Dike.

Wer ist denn der
Timotheos?

Musik.

Ein Rothkopf aus Milet,
Aergers that er mir als alle die vor ihm,
Ein unerhört Gewimmel von Ameisen war sein Sang,
Und traf er wo allein mich wandelnd an,
So löste er mich in zwölf Töne auf —

Dass Aristophanes eine so schöne Gelegenheit, einigen Leuten im Vorbeigehen etliche Hiebe zuzutheilen, nicht ungenützt liess, versteht sich von selbst. In seinen „Vögeln“ meldet sich auch Kinesias als Bürger der neuen Stadt Wolkenkukuksheim, aber ob er sich gleich mit den Worten introducirt: „er fliege leichten Fittiges in Sturmeseile zum Olymp“, meint Peisthetäros doch, es werde eine Schiffslast Federn brauchen, um ihn in einen Vogel zu verwandeln. Kinesias fährt fort:

„In den Aether heben will ich mich
Und aus den Wolken mir holen einen Schatz
Luftwogengepeitschter, schneebestöberter Melodien

Peisthetäros.

Im Reich der Wolken, sage, gibt es Melodien?

Kinesias.

So ist's, in den Wolken, baumelt uns're ganze Kunst
Denn alle Dithyramben putzt man hübsch heraus
Mit Aetherflimmer, Dunkelbläue, Finsterniss
Und Flügelbraus —

In den „Wolken“ parodirt Aristophanes den Bombast der „Verskünstler verschnörkelnd den Rundgesang“ (worunter nach den Scholiasten die Dithyrambographen, Kinesias, Philoxenos u. s. w. gemeint sind) in den Versen:

„D'rum singen sie auch von nassen Gewölks blitzzackendvernichtendem Sturmdrang
Von des hunderthäuptigen Typho Gelock und der sengenden, sausenden Windsbraut“

und Dikäologos (eine allegorische Figur, die gute alte Sitte vertretend) lässt sich in demselben Lustspiele über den Gesangunterricht der jungen Athener also vernehmen:

„Da sah man sie wandeln die Strassen entlang, zu der Citherschul in der Ordnung
Aus jeglicher Gasse die Schaar halbnackt, ob der Schnee auch fiele wie Mehlstaub

Dort lernten sie dann auswendig ein Lied — nicht übergeschlagen die Beine —
Sei's „Pallas die Städtezerstörerin ernst", sei's „weitherschallende Klänge"
In gehaltenem Ton und gemessenem Takt, wie sich's von den Vätern vererbte.
Trieb einer da Scherze und Possen etwa und versuchte sich Triller zu trällern
Wie sie jetzt im Gebrauch nach des Phrynis Manier halsbrechende Schnörkel und Sprünge
Der kriegte von Schlägen ein tüchtiges Maass, da die heilige Kunst er entweihte.

Auch sonst fehlte es nicht an einzelnen Spottworten. Als Timotheos in seinem „Nautilos" die Tonmalerei eines Seesturmes anbrachte, der sich auf den Kitharen freilich nicht zum Besten ausnehmen mochte, meinte der witzige Zuhörer Dorion, „er habe in siedenden Kochtöpfen schon viel heftigere Stürme erlebt", und als er im Theater zu Athen seinen Dianenhymnus sang und die Göttin *μαινάδα, θυάδα, φοιβάδα, λυσσάδα* (Mänade, Bacchantin, entrückte Seherin, Rasende) nannte, rief ihm Kinesias zu: „solch' eine Tochter sollst du bekommen!"[1])

Aber trotz aller Verspottungen durch die witzigen Athener, trotz aller polizeilichen Ausweisungen aus Sparta fand Timotheos Lob und Lohn. Aristoteles meint, ohne Timotheos gäbe es gar keine reiche Melopöie.[2]) Seine Gesänge blieben in Ansehen[3]), die Arkadier sangen sie und jene des Philoxenos als Chöre an Festtagen.[4]) Und über Philoxenos brach der attische Lustspieldichter Antiphanes in die begeisterten Worte aus:

Gar sehr unterscheidet sich Philoxenos
Von allen andern Dichtern; denn vorerst
Hat er gar wohl verstanden, prächtige
Und passende Benennungen allüb'rall zu verwenden,
Dann in reichem Wechsel bunter Chromatik
Schuf er Gesänge voller Kraft. Als wie ein Gott
War er unter den Sterblichen, und er verstand
Wahrhaftig die Musik — —[5])

---

1) Plut. de aud. poes. 4.

2) *Εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἴχομεν.* Metaph. A. *ἔλαττον* p. 993 B.15—19.

3) Als Polyidos über den Sieg, den sein Schüler Philotas über Timotheos errungen, hochmüthig that, sagte Stratonikos mit einem Wortspiel: „ganz gut, aber du machst *ψηφίσματα* (Volksbeschlüsse für irgend eine vorübergehende Gelegenheit), während Timotheos *νόμους* (stets giltige Gesetze, und auch: Melodien) macht.

4) Polyb. IV. 20. Athen. XIV.

5) *Πολύ γ' ἐστὶ πάντων τῶν ποιητῶν διάφορος*
Ὁ Φιλόξενος· τὰ πρῶτα μὲν γὰρ ὀνόμασιν
Ἰδίοισι καὶ καινοῖσι χρῆται πανταχοῦ.
Ἔπειτα τὰ μέλη μεταβολαῖς καὶ χρώμασιν
Ὡς εὖ κέκραται. θεὸς ἐν ἀνθρώποισιν ἦν
Ἐκεῖνος, εἰδὼς τὴν ἀληθῶς μουσικήν.

bei Athenäus, XIII.

Die Werke der Dithyrambographen waren zahlreich: Timotheos hinterliess nach Stephan von Byzanz 18 Bücher Nomen für die Kithara und bei tausend Proömien zu Flötennomen, 8000 dergleichen zu Epen — nach Suidas dagegen nur 19 Nomen und 36 Proömien epischer Art und 8 Diaskeuen (Bearbeitungen älterer Nomen). Unter seinen Werken nennt man eine „Artemis“, die „Perser“, den „Nautilos“, eine „Niobe“, einen „Kyklopen“ u. s. w. Philoxenos hinterliess 24 Dithyramben, eine Genealogie der Aeakiden (Gedicht), ein „Komastes“ betiteltes Gedicht, den „Kyklopen“ u. s. w. Einzelne Verse aus diesen Werken wurden sprichwörtlich.[1]) Von der Anordnung dieser dithyrambischen Dichtung mag der Inhalt des Kyklopen des Philoxenos eine Vorstellung geben. Polyphem, von der Liebe ganz gezähmt, tritt mit einem Sacke essbarer Kräuter und einer Lyra in Händen auf. Voll Hoffnung, Galatea's Liebe zu erringen, singt und tanzt er lustig, lässt oft ein fröhliches *θρεττανελό* (tralala) ertönen und fordert seine Heerde, auf sich mit ihm zu freuen. Dann gesteht er der Galatea seine Glut, da sie ihm aber keine Erwiederung zu Theil werden lässt, sucht er seinen Kummer mit Gesang zu beschwichtigen und trägt den Delphinen auf, Galatea zu melden, wie er sich zu trösten wisse. In seine Höhle heimkehrend, findet er den Odysseus, den er fürchterlich bedroht. Der Listige schmeichelt ihm, macht ihn mit Wein betrunken, bohrt ihm das Auge aus und entflieht, den Chor bildeten vermuthlich, wie beim alten Dithyrambus, Satyrn.[2]) Es war, wie man sieht, eine Art Oratorium oder Pastoralcantate. Wenn die Wirkung hier eine heiter behagliche war, so fing dagegen Timotheos seine Niobe mit einem drastischen Schauereffecte an: Charon rief mit wildem Drohen die Todten zur Ueberfahrt. Grossen Anstoss erregte er, dass er in seiner Semele das Heulen und Schreien der Verbrennenden in grob materieller Weise nachahmte.[3])

Der Zustand der Musik, wie er sich nach jener Uebergangsperiode herausstellte, war ungefähr jenem der übrigen Künste analog. Es war die Zeit, wo die prächtige korinthische Baukunst mit ihrem reichen Schmucke die einfach würdige dorische zu überglänzen suchte, wo die Sculptur sich in kühnen, reich componirten Gruppen, in bravourmässiger Durchführung, in besonderen Feinheiten und in seltsamen Aufgaben gefiel, oder durch Kolossalbilder Erstaunen zu erregen liebte. Der griechische Kunstgeist bewährte sich allerdings auch noch in diesen Aufgaben, oft genug sogar in

1) Wie bei uns Verse aus Goethe's Faust oder Einzelnes aus Schiller. Ein solches Sprichwort wurde z. B. der Zuruf des Kyklopen an Odysseus, der seine Schafe schlachtet: *ἔθυσας ἀντιθύσῃ*.

2) Das Gedicht ist bis auf wenige, ganz kleine Bruchstücke verloren. Vergl. Bippart, a. a. O. S. 33 u. 40.

3) A. a. O.

glänzender Weise. Die strenge, würdige alte Tonkunst, im Vergleiche zur reichen, luxuriösen eines Timotheos mag in einer Vergleichung des dorischen Tempels mit dem korinthischen oder in einer Vergleichung der Sosandra des Kalamis mit dem Symplegma des Kephisodotos eine Art Gegenbild finden. So äusserst wenig uns von Denkmalen griechischer Musik enthalten ist; es genügt glücklicherweise um diese Zusammenstellung zu rechtfertigen. Die Hymne Pindars an die „goldene Phorminx des Apollon" kann uns eine Vorstellung von der edlen Einfalt, der ὀλιγοχορδία (Zusammensetzung aus wenigen Tönen) und hohen Würde der älteren Kunst geben, wogegen der leidenschaftliche Schwung, die fast regellos stürmende Unruhe der drei Hymnen des Dionysos und Mesomedes eine genügende Probe der späteren Musik gewähren. Ganz anders würden wir freilich Einsicht gewinnen, wenn uns die den Tonweisen der Hellenen in reicheren Denkmalen erhalten wären, wenn irgend ein Zauber auch nur einen einzigen Wettgesang im Odeion, eine einzige Tragödie im Lenäon vor uns aufleben lassen könnte. Muss die Geschichte der griechischen Sculptur auch gar viele Lücken mit blossen Notizen aus Pausanias, Plinius u. s. w. ausfüllen, so lässt doch mancher glückliche Fund Bildwerke gleichsam von den Todten erstehen, welche für das nicht mehr Vorhandene ein oft höchst wichtiges Zeugniss geben. Wenn die Geschichte der griechischen bildenden Kunst, statt die Aegineten, die Parthenon- und Phigalia-Sculpturen u. s. w. vor Augen zu haben, blos aus der Schönheit der Umrisse einiger monochromer Figuren auf den Scherben einer zerbrochenen Schüssel Schlüsse auf die Schönheit des übrigen Verlorenen machen müsste, so wäre sie ungefähr in der Lage, in welcher die Geschichte der Musik wirklich ist. Jene darf doch ein „zerstreutes Gebein gläubig und froh ehren" — die Musikgeschichte muss sich begnügen, nach flatternden Schatten, so gut es gehen will, schwankende Umrisse zu zeichnen.

Die Entwickelung der Musik in der neueren Epoche zeigt durchaus nicht mehr das quellende Leben der ältern. Griechenland war über seine schönste Zeit hinüber.

Der grosse Alexander der Grosse war ein Freund der Künste, auch der Musik. Er führte zahlreiche Wettkämpfe ein; für Tragödien, für Musik von Saiten- und Blasinstrumenten, für Declamation erzählender Gedichte.[1] Eine Bedeutung der grossen, wahrhaft nationalen Wettkämpfe konnte diese Veranstaltungen königlichen Kunstsinnes und königlicher Protection nicht entfernt erreichen. Es waren eben Hoffeste edlerer Art. Die Königshäuser nach der Alexanderzeit, wie sie ihre Riesenschiffe voll Vergoldung, Elfenbein, Schnitzwerk und Pracht jeder Art vom Stapel laufen liessen, ihre Prachtbauten thürmten, gewaltige Bibliotheken anlegten u. s. w.

1) Plutarch. Alex. d. G. 4.

entwickelten auch wohl in Sachen der Musik einen verschwenderischen Luxus Besonders war das reiche, prächtige Alexandrien dafür eine Stätte. Wir haben der verschwenderischen Feste des Ptolemäos Philadelphos schon bei Gelegenheit der ägyptischen Musik gedacht. Ein Aufzug von 600 Musikern übertraf freilich alles, was man je bei den Pythien oder Panathenäen zu sehen und zu hören bekommen. Was an innerem, wahrem Leben fehlte, suchte man durch Häufung des äusseren Apparates, durch Masseneffecte zu erzwingen, wie es in Zeiten einer sinkenden Kunst immer zu sein pflegt. Es hatten aber schon die Platoniker und vorzüglichsten Peripatetiker über den Verfall der alten, echten, vorzüglichen Musik geklagt und geschrieben.[1]) Otfried Müller, nachdem er von den Meistern Terpander, Thaletas, Sakadas u. s. w. geredet, spricht folgende treffende Worte: „Mit diesen Meistern scheint die Musik im Ganzen die Höhe erreicht zu haben, auf der wir sie in Pindars Zeiten finden, und vollkommen geeignet gewesen zu sein, die Grundstimmung und den Gang der Empfindung im Allgemeinen auszudrücken, welchen alsdann der Dichter in seiner Weise zu bestimmten Vorstellungen und Gedanken entwickelt. Denn so unvollkommen auch die Musik der älteren Griechen in der Anwendung der Instrumentalmusik und der harmonischen Verbindung verschiedener Stimmen und Instrumente uns erscheinen mag, so wenig ausgebildet, mit einem Worte, die ganze äussere Maschinerie war; so löste diese Kunst doch gewiss schon damals die Aufgabe, welche ihr immer die höchste bleiben muss in einem ausgezeichneten Sinne, indem sie die Stimmungen und Empfindungen des Gemüths auf eine ergreifende, jedes gesunde und unverdorbene Gefühl mit sich fortziehende Weise ausdrückte. Die Musik an diese ihre Aufgabe zu binden, dass die Melodie als Seele darin herrschen, und selbst wieder von einer edeln Richtung des Gemüths beherrscht werden sollte, war das beständige Bestreben der grossen Dichter, der weisen Denker, selbst der Staatsmänner, die sich um Volksbildung und Jugenderziehung kümmerten, bis auf Platon herab, und es erfüllte sie eine wahre Furcht vor dem Umsichgreifen einer luxuriirenden Instrumentalmusik und vor einem zügellosen und launenvollen Spiele in dem schrankenlosen Reiche der Töne. Doch konnte dies Bemühen, das sich im Kampfe mit den Neigungen und stürmischen Forderungen des Theaterpublikums (der „Theatrokratia“ bei Platon) befand, den Strom nur eine Zeitlang hemmen, aber nicht ableiten; die Fluth der neuen, den Sinnen schmeichelnden Musik brach, gegen Ende des peloponnesischen Krieges, durch. An den Höfen der makedonischen Herrscher, von Alexander an, wurden Symphonien von Hunderten von Instrumenten aufgeführt, und man muss nach den Angaben der Alten glauben, dass damals die Instrumentalmusik, besonders im Fache der Blas-

1) Plutarch. de mus.

instrumente, nicht weniger reich und mannigfaltig gewesen ist, als die unsere; aber nach allen diesen glänzenden und prachtvollen Productionen bekannten doch am Ende die wahren Kenner, dass die alten Melodien des Olympos, die für die einfachsten Instrumente gesetzt waren, eine unnachahmliche Schönheit hätten, die man auf den tonreichsten Instrumenten und mit allen den Mitteln der späteren Kunst nicht erreichen könne. So wahr ist es, dass es in der Kunst nicht sowohl auf die Menge der Mittel, als auf die vollkommene Benutzung weniger ankomme, und sogar der Kunst, eben so wie dem Leben gewisse Beschränkungen wohl thun.“ 1) Wenn es als ein Zeichen gelten darf, dass die Kunst über die Blütezeit, wo sie grosse und bedeutende Werke schafft, hinaus sei, sobald die Reflexion über die Kunst, die Aesthetik und Theorie derselben sich in den Vordergrund zu drängen anfängt, so zeigte sich dies Symptom auch in der nach-Alexander'schen Zeit. Jetzt trat nämlich in der Person des Aristoxenos ein genialer Theoretiker auf, welcher sich der alten Pythagoräischen Schule bekämpfend entgegenstellte. Aristoxenos war in Tarent geboren. In Mantinea, wo er eine Zeit lang lebte, wendete er sich der Philosophie zu. Er war Schüler: erst seines Vaters, dann des Lampros Erythräos, dann des Pythagoräers Xenophilos, endlich des Aristoteles. Er hinterliess eine fast unglaubliche Zahl von Schriften über Musik; es sollen ihrer 453 gewesen sein. 2) Was uns davon erhalten ist, zeigt eine tiefe Einsicht in das Wesen der Sache, verbunden mit einfacher, geistvoller Darstellung. 3) Wenn nun die Pythagoräer das Zeugniss und die Beurtheilung der Sinne für die Musik verworfen und alles nach mathematischen Prinzipien festgestellt wissen wollten, so behauptete dagegen Aristoxenos, man habe nur dem Gehöre zu folgen. Sein Fundamentalsatz beruhte auf der Symphonie der Klänge, das ist: der Erkenntniss des unwandelbaren Stimmungspunktes, der vom Gehöre nur in höchster Reinheit zu ertragenden Octave, Quinte und Quarte, eines Punktes, der sich mathematisch in Zahlen gar nicht darstellen lasse, daher man von den Pythagoräischen Zahlen Umgang zu nehmen habe. Durch sein System kam Aristoxenos endlich auf die gleichschwebende Temperatur, und in Cyclus rein gestimmter Octaven und Quarten brachte er eine völlig befriedigende Tonleiter zu Stande. Aber die Terz galt auch ihm als Dissonanz. 4) Seine Anhänger hiessen Harmoniker, wogegen die Anhänger der

---

1) Otfried Müller, a. a. O. S. 293. Wenn der Leser durch diese geistvolle Darstellung Otfried Müller's schlagend an Parallelzustände der Musik unserer Zeit gemahnt wird, so gestehe ich, dass es mir eben so ergeht.
2) Suidas ad v. Ἀριστοξήνος.
3) Es sind die Schriften ἁρμονικῶν στοιχείων βιβλία γ' und eine Abhandlung über Rhythmik.
4) Vergl. Kiesewetter: Die neuen Aristoxener, insbes. S. 5.

alten Pythagoräischen Theorie Kanoniker hiessen, weil die Zahlen für sie eine Regel (Kanon) bildeten. Die Polemik des Aristoxenes gegen die alte Schule ist oft ziemlich scharf: „Nach dem Gehöre", sagt er, „beurtheilen wir die Grösse der Intervalle, mit dem Verstande prüfen wir ihre Eigenheiten. Man muss sich also gewöhnen, über alles genau zu entscheiden. Der Geometer kann der Schärfe der Sinne entbehren, denn er hat nicht nöthig sein Auge zu der Unterscheidung zu üben, ob Etwas gerade oder rund, oder wie sonst beschaffen sei, dergleichen ist vielmehr Sache des Zimmermanns oder Drechslers oder anderer ähnlicher Handwerker. Für den Musiker aber ist die Schärfe des Sinnes fast das Wichtigste. Denn wenn er etwas durch die Sinne unrichtig auffasst, wie soll er dann dasjenige beurtheilen, was er sinnlich gar nicht wahrzunehmen vermag"[1])? Mit sehr deutlicher Beziehung sagt er weiterhin: „nur ein sehr einfältig Treuherziger (εὐήθης) kann sich einbilden, dass er, wenn er sich Tag für Tag mit denselben Flötenlöchern und denselben gespannten Saiten befasst, die gesetzliche Ordnung der Töne, welche darin steckt, herausfinden werde. Denn aus den Saiten und Flötenlöchern ist gar keine geordnete Tonreihe herauszubringen, wenn sie nicht durch das mitwirkende Wechselspiel der Hände hervorgerufen wird. Kein Instrument gibt sich seinen Inhalt an Harmonien selbst, vielmehr ist der menschliche Sinn dessen Herr. Das ist doch so klar, dass man gar kein Wort darüber verlieren sollte."[2]) Das war freilich ein starker Ausfall gegen die Anhänger der alten Kanonik, die ewig ihre Anekdote von den Schmiedehämmern des Pythagoras nacherzählten, das Monochord mit seinen streng mathematischen Theilungen als die musikalische Bundeslade verehrten, an aufgehängte Platten, an wassergefüllte Essigkrüge u. s. w. klopften, und den von ihrem Meister noch im Tode eingeschärften Grundsatz „den Sinnen nicht zu trauen", mit eiserner Consequenz festhielten. Liest man die Vorwürfe, welche Aristoxenos der alten Musiklehre macht, wie sie sich begnügt habe, einige Octavenreihen einzuschärfen, wie sie die Harmonik aus dem ganzen weiten Kreise der Musikwissenschaft herausgerissen habe, um sie allein zum Gegenstand des Unterrichtes zu machen, wie sie das Wichtigste bei Seite liegen liess u. s. w.; so fühlt man sich lebhaft an ganz Aehnliches gemahnt, das auf dem Felde unserer Musiklehre laut geworden. Aristoxenos war so sehr Musikgelehrter, dass er die von der Tonkunst gewonnenen Anschauungen selbst auf seine Speculationen über das Wesen der Seele übertrug. Die Seele, behauptete er, sei eine Spannung des Körpers selbst, und wie beim Gesange und Saitenspiele die Harmonie,

1) Aristoxenos II. S. 33.
2) A. a. O. S. 42 u. 43.

so werden aus dem Wesen und der Gestaltung des Körpers verschiedene Schwingungen, gleich musikalischen Tönen hervorgebracht.[1])

Die, trotz alles Gegenkämpfens der Aristoxener fortdauernde Beschäftigung mit den pythagoräischen Rationen u. s. w. führte zu mannigfachen Vervollständigungen und Berichtigungen des Systems im Einzelnen. Die unrichtige verwickelte pythagoräische Berechnung der Terzen, welcher zu Liebe sie, gegen alles Zeugniss der Sinne, unter die Dissonanzen eingereihet worden waren, fand ihre Verbesserung 38 Jahre v. Chr. durch einen der Hauptvertreter der vielwissenden alexandrinischen Gelehrsamkeit, Didymus[2]) und auch noch Claudius Ptolemäus (der vielfach aus Didymus schöpfte) beschäftigte sich im zweiten Jahrhunderte n. Chr. mit diesem Gegenstande. Der Fleiss und Scharfsinn der Gelehrten fand nun zwar das richtige Verhältniss für die grosse und kleine Terz, aber ohne dass dieses Intervall darum aufhörte, bei der Theorie für eine Dissonanz zu gelten. In diesem Grundirrthume lag jene von Kiesewetter bemerkte Prädestination der griechischen Musik: „nie zur Reife zu gelangen." Wo nun die Identität der Octave und die antithetische Quinte gilt, und die freundliche Vermittlerin Terz nicht zu ihrer Wirksamkeit kommen kann, da sind der Entwickelung der Tonkunst schon im vorhinein Schranken gesetzt, über welche sie nicht hinaus kann.[3]) Als Griechenland seine Selbstständigkeit verlor und zur römischen Provinz Achaja ward, würde auch die griechische Musik eine gefällige Dienerin der Herrin Roma. Die bei Horaz und Juvenal vorkommenden Künstlernamen haben beinahe sämmtlich griechischen Klang: Hermogenes (ein zu August's Zeiten vielbeliebter Sänger), Glaphyrus, Echion, Ambrosius, Chrysogonus, Hedymeles u. s. w.[4]) Die ärgste Schmach aber war, dass ein Nero in dem altgeheiligten Olympia (auch als Musiker) den Wettkampf bestehen durfte und siegte, oder vielmehr selbst seinen Sieg proclamirte, ja sogar die Statuen früherer Preisträger umstürzen und schmählich mit Haken fortschleppen liess, damit nur er allein in

---

1) Cicero, Tuscul. I. 10.

2) Er war ein Grammatiker und gründlicher Musikkenner (Suidas sub v. Δίδυμος). Er schreibt unter andern ein Buch über den Unterschied zwischen den Grundsätzen der Pythagoräer und Aristoxener (Porphyrius Comment. in Harm. Ptolem. S. 209).

3) Friedrich Bellermann (die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, S. 20) sagt: „das Nichtanerkennen der Terz als natürlich mitklingenden Intervalles ist es, was den Alten eine grosse Hemmung in der Entwickelung der Musik anlegte und ihnen den Gebrauch des Duraccords und somit die ganze harmonische Behandlung ihrer Musik verschloss. Auf der andern Seite aber mag gerade diese Beschränkung sie zu desto kunstreicherer Ausbildung der Melodie und des Rhythmus und zu grossartig wirkender Einfachheit geführt haben."

4) Horaz Sat. I. 9. Juvenal, Sat. 6, 10.

seiner Glorie dastehe.[1]) Was wäre dem Uebermuthe des Weltbeherrschers auch heilig gewesen!

II. Die astronomische Symbolik der griechischen Musik — ihre politische und ethische Bedeutung.

Aristides Quintilianus citirt den Ausspruch eines Pythagoräers Panakmos: „Das Geschäft der Musik ist nicht blos, die Theile der Stimme unter sich zu ordnen, sondern Alles, was die Natur in ihrem Umfange begreift zu einigen und harmonisch zu gestalten.“ Die wundervolle Ordnung der Erscheinungen des Sternenlaufes, die Unveränderlichkeit der sich dabei manifestirenden Gesetze, die Wechselwirkung der Himmelskörper auf einander, das strenggeregelte Maass ihrer Bewegungen zusammengenommen mit dem ästhetischen Eindruck des Anblickes des Sternenhimmels, der stillen Erhabenheit des Auf- und Unterganges der Sterne, des leise am Nachthimmel hinziehenden Mondes, der glorreich aus dem Meere emporflammenden, in blendendem Glanze ihren Lauf beschreibenden und strahlend in's Meer sich senkenden Sonne, dieses Schauspiel voll Pracht, bei dem sich Alles nach Maass und Zahl zum harmonischen Ganzen reihet und ordnet, schien den griechischen Denkern in dem Maasse und der Zahl der Töne, wie sie sich zur wohllautend zusamenklingenden Melodie reiheten und ordneten, ein Gegenbild zu finden.[2]) Selbst der bei den Griechen zur Musik so nahe gestellte Tanz war ein Nachbild des Sternenreigens am Himmel. „Der Chor der Sterne,“ sagt Lukian, „das Verhältniss der Planeten zu den Fixsternen, ihre in schönem Rhythmus bewegte Gemeinschaft und wohlgeordnete Harmonie war das Vorbild des ursprünglichen Tanzes.“[3])

In der Natur selbst, in Gebirge und am Seegestade glaubten die Griechen Laute einer wunderbaren Naturmusik zu hören. So

---

1) Sueton Nero XXIII. Olympiae quoque praeter consuetudinem musicum agona commisit — XXIV. victorem autem se ipse pronunciabat — — — ac ne cujus alterius hieronicarum memoria aut vestigium exstaret unquam, subverti et unco trahi objicique in latrinas omnium statuas et imagines imperavit.

2) Wie lebendig die Alten diese Ordnung empfanden, beweisen häufige Stellen, so in Cicero's de natura Deorum, so in Seneca, so noch bei den Kirchenvätern, z. B. Augustinus, de vera relig. c. 29, Tertullianus, adversus Marc. lib. I.

3) *Ἡ γουν χορεία τῶν ἀστέρων καὶ ἡ πρός ἀπλανεῖς τῶν πλανή των συμπλοκὴ καὶ εὔρυθμος αὐτῶν κοινονία καὶ εὔτακτος ἁρμονία τῆς πρωτογόνου ὀρχήσεως δείγματα ἐστίν.* Lukian. *πέρι ὀρχήσως.*

sollte, wie Pausanias versichert, das Rauschen der Wogen im Anpralle an die Küsten des ägäischen Meeres in wundersamen Kitharaklängen ertönen.[1])

Die Lyra war, nach den Ansichten der Pythagoräer nur eine Nachahmung des grossen, nach denselben Gesetzen musikalisch aufgebauten Weltalls.[2]) Diese Symbolik und Mystik wurzelt in den älteren und ältesten Zeiten der griechischen Cultur, und knüpft sich an den Namen des halb oder ganz mythischen Orpheus und des, wenn auch viel späteren, so doch noch im Nimbus eines Wunderthäters, Propheten und Heiligen stehenden Pythagoras. Orpheus wird von der Ueberlieferung, Pythagoras von der glaubwürdigen Geschichte als in Aegypten weilend und lernend bezeichnet.[3]) Wenn die Aegypter in ihren dreisaitigen Lyren ein Bild der drei Jahreszeiten fanden, so ist es gar nicht unglaublich, dass die viersaitige Lyra ihnen etwa ein Symbol der grossen kosmischen Götter, oder, in anderer Fassung, der vier Elemente war, die wir nach Pythagoras zu benennen pflegen, die aber seinerseits, wie so vieles Andere, mitgebrachtes Gut Aegyptens sind.[4])

Nun ist es in der That merkwürdig genug, dass (nach Bryennius) die Lyra des Orpheus vier Saiten gehabt haben soll, die ein Symbol der vier Elemente waren. Von diesen Saiten, die man sich aber nicht in der von Boethius angegebenen Stimmung (1—4—5—8), sondern offenbar in ein Tetrachord (Prim, Secund, Terz, Quart) geordnet zu denken hätte, bedeutete die tiefste Saite (hypate) die Erde, die nächst höhere (parypate) das Wasser, die folgende (paranete) die Luft, die vierte und höchste (nete) das Feuer. Wie aus der Elemente mannigfachster Mischung alle Dinge im wohlgeordneten Weltall (κόςμος) hervorgehen, so gibt die mannigfache Mischung der vier Saiten in geordneten Melodien ein Abbild dieser Ordnung.[5])

Auch die Idee von der Harmonie der Sphären, die an den Namen des Pythagoras geknüpft wird, ist ihrem Ursprunge nach wohl auch in den Tempeln von Memphis, Heliopolis und Theben zu suchen. Die dorische Scala, nach welcher die sieben- oder neunsaitige Lyra (das Hepta- und Enneachord) gestimmt wurde, entsprach nach den Ansichten der Pythagoräer den Verhältnissen der Sphären-

---

1) Die musikalischen Naturtöne in der Fingalshöhle sind bekannt. Olaus versichert, man höre an den Ufern der Ostsee Töne wie schmerzliche Klagelaute eines Menschen, was auch E. T. A. Hoffmann in seinen Serapionsbrüdern erwähnt.

2) Quintil. I. 6.

3) Schon Herodot, II. 81, macht auf die Aehnlichkeit gewisser Orphischer und Pythagoräischer Ansichten und Gebräuche mit ägyptischen aufmerksam.

4) Vergl. Röth. 2. Bd.

5) Nicom. S. 33 und Meiboms Anmerkungen, S. 17.

harmonie, denn „Alles hat Gott nach der Harmonie geordnet.“ [1]) Es war ein eigenthümlich grossartiger und phantasievoller Gedanke, in dem Weltall eine grosse harmonisch tönende Lyra, und in der Lyra ein kleines Abbild des Weltalls zu erblicken. Bei aller mystischen Sonderbarkeit, welche diese Anschauung für den ersten Anblick zeigt, liegt ihr doch etwas sehr richtig Empfundenes zu Grunde. Wenn ein neuer Philosoph (Th. Vischer) in der Musik eine „Ahnung weltbauender Gesetze“ findet, so ist es im Grunde dasselbe, nur in anderer Fassung. Vor Pythagoras war die Lyra siebensaitig, und die älteste astronomisch-musikalische Anschauung soll demgemäss die sieben Planeten (der alten Astronomie) mit den musikalischen Tönen in Verbindung gebracht haben. [2])

Eine solche Anschauung entsprach ganz den Ideen Platon's. Der erhabene poetische Philosoph lässt daher in seiner Republik den Sokrates im Gespräch mit Glaukon den Gedanken der Pythagoräer, dass Astronomie und Musik Schwestern seien, durchaus billigen,

---

1) *Πάντα γὰρ καθ' ἁρμονίαν ὑπὸ τοῦ θεοῦ κατεσκευάσθαι φασίν.* Plut. (de mus. 44). Er zitirt diese Worte als Ausspruch des Pythagoras, Archytas und Platon.

2) Die Zusammenstellung der sieben Töne mit den sieben Planeten ist in einfachster Gestalt folgende:

Mond	—	Mercur	—	Venus	—	Sonne	—	Mars	—	Jupiter	—	Saturn
e		*f*		*g*		*a*		*h*		*c*		*d*

Die Pythagoräer nahmen aber auch ein Centralfeuer an, und eine Gegenerde (Antichthon), welche letztere bewirkt, dass wir das Centralfeuer nicht erblicken. Nach diesen Anschauungen entstand in Zahlenproportionen, die in geometrischer Progression (× 3) steigen, und in Tönen, die nach dem Quintenzirkel geordnet sind, folgendes Schema:

Centralfeuer . . .	1	cis
Antichthon . . .	3	fis
Erde	9	h
Mond	27	e
Mercur	81	a
Venus	243	d
Sonne	729	g
Mars	2187	c
Jupiter	6561	f
Saturnus	19683	b

Boethius sagt: „Qui enim fieri potest ut tam velox coeli machina tacito silentique cursu moveatur? Et si ad nostras aures sonus ille non pervenit (quod multis fieri de causis necesse est) non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum nullos omnino sonos non ciere u. s. w. So sagt auch Cicero (Somn. Scip.) „quam ob causam summus ille coeli stellifer cursus cujus conversio est excitatior acuto excitatur et movetur scio“, und der Commentator Macrobius (B. II): „Ex ipso circumductu orbium sonum nasci necesse est quia percussus aër ipso interventu ictus vim de se fragoris emittit, ipsa cogente natura ut in sonum desinat duorum corporum violenta collisio.“ Gegen die poetische Idee des Pythagoras nehmen sich diese physikalischen Erklärungsversuche ziemlich nüchtern aus. Ihre Unhaltbarkeit nach den heutigen Anschauungen der Physik braucht wohl nicht erst auseinandergesetzt zu werden. Die Alten stellten sich übrigens diese Harmonie überaus lieblich vor, so heisst

und im Timäos erscheint, wie Plutarch commentirend auseinandersetzt, die grosse pythagoräische Zahl, nach welcher die Mischung und Vertheilung der Weltseele geschieht, auf die dorische Octave bezogen.[1]) Im zehnten Buche seiner Republik malt Platon das Bild aus, wie auf jeder der acht himmlischen Sphären, die sich um die diamantene Spindel der Göttin Nothwendigkeit (Ἀνάγκη) drehen, eine Sirene sitzt und einen Ton der Scala hören lässt, alle zusammen aber wie eine einzige Harmonie zusammenklingen (μίαν ἁρμονίαν ξυμφωνεῖν). Das Alles hat übrigens ein gewisser Armenier, der im Treffen fiel, aber am zwölften Tage auf dem Scheiterhaufen von seinem Scheintode erwachte, als Thatsache aus dem Jenseits berichtet, wie Platon ernst versichert. An Platonische Ideen über Sphärenmusik knüpft wieder Plutarch seinerseits Speculationen und Commentare; Claudius Ptolemäus (Harmonic. III. c. 8—16) führt den Parallelismus zwischen Musik und Astronomie sehr ausführlich durch, was ihm, als Mathematiker und Astronomen (dessen Weltsystem auch für das christliche Mittelalter eine unantastbare Autorität blieb) besonders nahe lag. Consonanzen und Dissonanzen finden nach seiner Ansicht ihre Analogie im Zodiacus, das Tetrachord findet sie in den Aspecten der Sonne, die stehenden Tetrachordtöne entsprechen den ersten Sphären des Weltalls, die Eigenthümlichkeiten der Planeten entsprechen jenen der Töne u. s. w. Der Römer Plinius d. ä. und Censorinus messen den Bau der Welt nach italienischen Stadien, wobei der Halbton gleich 63000 Stadien angenommen wird, wodurch eine sonderbare, keinem der alten Tonsysteme entsprechende Scala entsteht. Auch Cicero in seinem „Traum des Scipio“ und der Commentator dieser Schrift Macrobius behandeln die Gedanken über die Harmonie der Sphären mit einer Art Pietät, Boethius beweist mit gewichtigen Gründen ihre Wirklichkeit, diese Ansichten erhielten sich noch bei den christlichen Kirchenvätern[2]) und im Mittelalter[3]) in Ansehen, und noch im

es bei Cicero (Somn. Scip.): Quis est qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus? Und Plinius d. ä. (II. 3) sagt: „an dulci quidem et incredibili suavitate concentus nobis, qui intus agimus, juxta diebus noctibusque tacitus labitur mundus?“ Diese Sphärenharmonie scheint nicht sowohl Accorde und Consonanzmischungen, als vielmehr (der antiken Harmonie gemäss) im successiven Vortreten der einzelnen Klänge wahre Melodien zu spielen, wodurch das Universum eine Art Spieluhr wird; und unsere plebejischen Dreh-orgeln (bewegt von dem primum Mobile, dem Leyermann) ein noch richtigeres Abbild heissen dürfen.

1) In dem Traktat de procreat. animae in Timaeo. XXXI. XXXII. XXXIII.

2) So bei Ambrosius (in praef. super psalmos): Ipsam quoque axem coeli fert expressior sermo cum quadam perpetui concentus suavitate versari.

3) Anselmus (de imag. mundi I) erklärt, warum wir diese Töne nicht hören: Septem coelorum orbes cum dulcissima harmonia volvuntur, ac suavissimi concentus eorum circuitione efficiuntur. Qui sonus ideo ad aures nostras non pervenit, quia ultra aërem fit et ejus magnitudo nostrum angustum auditum excedit.

17. Jahrhundert hat sie Athanas Kircher[1]), Keppler[2]), neustens D. Carl Schmidt[3]) ganz ernstlich behandelt. Naturkunde, Lebens- und Staatsweisheit, Ethik, Poesie und Musik vereinigen sich in der älteren Epoche Griechenlands eigenthümlich zu einem seltsam gemischten Ganzen, dessen Besitz den weisen Mann, den Philosophen, den Gesetzgeber ausmacht. Die alten Weisen sind alle mehr oder minder zugleich Naturforscher, Staatsmänner, Moralisten, Dichter und Musiker. Athenäus versichert, man habe in jenen alten Zeiten

1) Musurgia II. Bd. 10 Buch, Decachordon naturae. Man muss diese zehn weitläufigen Abschnitte, mit illustrirenden Zeichnungen, Berechnungen Scalen u. s. w. abgehandelten, selbst nachlesen, um zu glauben, was alles ein sehr gelehrter Mann zu Tage bringt, wenn er ins Schwärmen geräth. Nicht allein die Planeten und Fixsterne musiciren, sondern auch Steine, Pflanzen, Thiere, mit der Himmelsharmonie zusammenstimmend; der Microcosmus (der Mensch) im Einklange mit dem Macrocosmus (dem Weltall), woraus die menschliche Musik entsteht. Der Pulsschlag der Arterien musicirt, aus den Affecten und Leidenschaften entstehet der Symphonismus patheticus, die Ordnung der Staaten ist Musik, die Potenzen der menschlichen Seele sind harmonisch, die 9 Chöre der Engel lassen Harmonien ertönen, und endlich tönt der letzte Grund aller Harmonie im Einklange Gottes mit der Natur. Wie populär die Idee der Sphärenharmonie damals noch war, beweist die Stelle aus Shakespeare's Kaufmann von Venedig (Act. V. Sc. 1):

— — Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur, weil diess hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören."

Sehr sinnig leitet der Dichter mit dieser schönen, dem Lorenzo in den Mund gelegten Stelle wirklich ertönende Musik ein, in welcher die Stimmung der Sommernacht unter dem schönen Himmel Italiens gleichsam Sprache gewinnen soll. Als nun die feine Jessica bemerkt, „liebliche Musik mache nie sie lustig" (gemeiner Sinn findet in Musik nur den Ausdruck der Lust und Lustigkeit), lässt sich Lorenzo über die bezähmende Macht der Musik aus, wie selbst Thiere „durch süsse Macht der Töne" gebändigt werden, und wie Orpheus

„Gelenkt hab' Bäume, Felsen, Fluten
Weil nichts so stöckisch, hart und voller Wuth,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt"

und er schliesst in wohlerwogener Steigerung mit jenem berühmten Denkspruch über den sittlichen Einfluss und Werth der Tonkunst:

„Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
Den nicht die Eintracht süsser Töne rührt
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus,
Trau keinem solchen! — —"

Es sind antike Anschauungen, die sich im romantischen Dichter hier zum wunderbarsten Farbenspiele brechen.

2) In seiner Weltharmonik 1619. Näheres darüber sehe man in Bernhard Cotta's und Julius Schaller's Briefen zu Humboldt's Kosmos, 2. Thl. S. 393.

3) Die Harmonie der Welten, S. V—IX.

die Musiker geradezu „Weise,“ Sophisten (im guten Sinne) genannt und citirt einen Vers des Aeschylus:

„jetzt rührt schön der Sophist die Lyra. [1])“

Ein eindringlicheres Mittel konnten jene Weisen ihren Lehren freilich kaum gesellen, als Musik, denn die Empfänglichkeit der Griechen für Musik war augenscheinlich eine überaus lebhafte, eine lebhaftere als selbst jene der neueren Italiener; mit dem wesentlichen Unterschiede, dass der musikalische Enthusiasmus des neuern Volkes meist etwas Ungesundes, oft Kindisches, oft Frivoles hat [2]), während die Griechen einfach, wahr und gesund empfanden. Ein passives Hinschmelzen vor dem Zauber der Töne würde dem Griechen mit Recht für unsittlich gegolten haben. Einfache Melodien, gemessene Rezitationen vermochten sie zur Andacht, zum kriegerischen Muthe, zu jedem Edeln und Bedeutenden mit der intensivsten Kraft anzuregen. Der Grund dieser Empfänglichkeit lag in jener unentweiheten Morgenfrische der Empfindungen, in jener naiven Hingabe an jedes Gute, Bedeutende, Höhere, in der Unverschrobenheit des Lebens und der Lebensverhältnisse, welche uns Hellas in einem so wunderbar verklärenden Lichte erscheinen lassen. Die Griechen waren nach dem Ausspruche jenes alten ägyptischen Priesters „Kinder,“ sie waren Kinder auch in dem Sinne, dass sie mit der ganzen Unbefangenheit der Kinderseele und mit eben so richtigem natürlichen Tact die mannigfachen Erscheinungen der Aussenwelt aufzufassen verstanden. Wie gross aber der Eindruck der Musik auf lebhaft empfindende, zumal geistbegabte Kinder ist, kann man oft genug beobachten. Wessen Erinnerung lebhaft genug ist, um bis in jene Morgenstunden seines Lebens zurückzureichen, der wird es sich wohl noch vergegenwärtigen können, wie einfache Volkslieder, einfache Melodien ihn in der unbeschreiblichsten Weise und mit aller Urkraft eines ersten mächtigen Eindruckes anregten. Aus manchen Melodien schien alle helle Sonnenfreudigkeit des ungetrübten Daseins zu tönen, aus irgend einer einfachen Romanze wehte ein nächtlicher Gespensterschauer, eine andere Liedweise schmolz das ganze Herz in sanfte, süssschmerzliche Rührung. Die Jahre kommen und schwinden, das Leben führt uns durch dunkle Stunden, das stille Paradies jener ersten Lebenszeit rückt in immer weitere Ferne, aus der glückseligen Zeit, wo das blosse Dasein schon entzückend, jede neue Erscheinung merkwürdig und erfreulich und nichts als Har-

---

1) *Εἰτ' οὖν σοφιστὴς καλὰ παραπαίων χέλυν* (Athen. XIV. 32.)

2) Ein berühmter neapolitanischer Arzt nannte Rossini einen „Mörder“ wegen der vielen Gehirnaffectionen, welche seine Preghiera im Mosé „dal tuo stellato soglio“ veranlasst hatte. Es müssen freilich nicht allzustarke Gehirne gewesen sein. (Ich verdanke diese Notiz einem Privatbriefe, den damals ein guter Musiker aus Neapel schrieb.)

monie war, treten wir in jenes „Reich des Wirklichen, wo die Dinge hart auf einander stossen.“ Wir hören jene alten entzückenden Melodien wieder, sie dünken uns jetzt recht hübsche, recht ansprechende Tongebilde, aber der ehemalige Zauber ist fort. Kaum vermag es noch ein Mozart'sches Requiem, eine Beethoven'sche Heldensymphonie, auf uns den gleich starken Eindruck zu machen, und dieser Eindruck ist doch wieder seinem Wesen nach ein anderer, es mischt sich Reflexion ein. Denn wir haben mittlerweile vom Baume der Erkenntniss gegessen. Unter hundert Tonstücken, die wir hören, ergreifen wir neun und neunzig, wir fassen sie, verstehen sie, billigen sie, freuen uns auch darüber. Aber erst das hundertste ergreift uns, und führt uns widerstandlos für so lange in das Reich der Ideale, bis der rohe Lärm des Alltagslebens den Eindruck wieder übertönt und verdrängt. Das Griechenthum ist im Leben der Menschheit, was im Leben des Individuums die seligen Jugendtage sind, und sehr wahr, tief und bedeutungsvoll ist in dieser Beziehung das Wort des deutschen Philosophen: „er würde nach dem alten Hellas Sehnsucht empfinden, wenn es dem Menschen erlaubt wäre, sich zu sehnen.“ [1])

Die Kunstwerke Griechenlands wirken noch jetzt mit wunderbar anregender Jugendfrische. Dieser Grundzug alles griechischen Lebens muss sich nothwendig auch in der griechischen Musik geäussert und der Grieche muss sie in diesem Sinne aufgefasst und genossen haben. Die oft erwähnten Wunder der griechischen Musik sind zum Theil nur die mythisch gefasste Hervorhebung dieser einzelnen Seite griechischen Kunstsinnes, zum Theil sehr glaubwürdige

---

1) Ueber die Empfänglichkeit der Griechen für die Eindrücke des Poetischen sagt Anselm Feuerbach (vatic. Apollo, S. 275) sehr gut: „Wir können uns ganz gewiss die griechische Recitation nicht begeistert genug, die Empfindlichkeit des griechischen Hörers nicht lebhaft genug denken. Wie trägt der Rhapsode in Platons „Jon“ den nüchternen, episch besonnenen Homer vor. Seine Seele ist eine *ἐνθουσιάζουσα*. Wenn ich etwas Rührendes vortrage, sagt er, *δακρύων ἐμπίμπλανται μοῦ οἱ ὀφθαλμοί. ὅταν τε φοβερὸν ἢ δεινόν, ὀρθαὶ αἱ τρίχες ἵστανται ὑπὸ τοῦ φόβου.* Die Zuhörer sieht er *κλαίοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας, καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις.* Man lese die Berichte der Reisenden über die Wirkung, welche Poesie und Musik bei allen Naturvölkern ausübt. Warum sollte der Grieche bei einem Threnos des Pindar kälter geblieben sein, als der kriegerische Bergschotte, wenn der Pfeifer sein Farewell to Lochaber anstimmt? Ein Volk, dem die Kunst Natur ist, empfindet mit der Stärke eines Naturvolkes.“ Der Rhapsode, dem die Thränen in die Augen kommen, dem bei schrecklichen Schilderungen die Haare zu Berge stehen; die Zuhörer, welche aufschreien und bei dem Gehörten zusammenschaudern (wobei diese Wirkungen überdies nicht der Neuheit des Eindruckes zuzuschreiben sind, denn den Homer kannte wohl jeder Grieche genau), sind sicher keine Phantasiegeschöpfe Platons, sondern eine treue Schilderung des täglich Vorkommenden. Die Griechen hielten den Gehörsinn für den „pathetischesten“ von allen, d. i. für einen solchen, durch welchen die Seele die lebhaftest aufregenden, am tiefsten dringenden Eindrücke empfängt.

Geschichten, die sich, einfach aufgefasst und verstanden, aus der Empfänglichkeit der Hörer, aus der Natur der Sache erklären.

Die Lyra des Hermes versöhnt Apollons Unmuth über den kleinen schelmischen Rinderdieb. Die Lyra des Orpheus ist eine Wunderthäterin, sie lockt Thiere, selbst unbelebte Gegenstände, Eichen, Felsen heran, vor ihr stocken die zerschmetternden symplegadischen Felsen, ja der Herrscher des düsteren Todtenreiches, der sich nie erbitten lässt, gibt dem flehend nahenden Sänger die geliebte Gattin Euridyke zurück. Amphions Lyra zieht die Steine herbei, die sich vor den geordneten Tönen des Gesanges zur architectonischen Ordnung zusammenreihen und Theben mit jener Mauer gürten, gegen welche später die Kriegswuth der sieben Helden vergebens anstürmte, von welcher Zeus' Blitz den übermüthigen Kapaneus herabschleudert. Sieben Thore öffnen sich in der Mauer Thebens, denn die Lyra Amphions hatte sieben Saiten.

Aber neben diesen sinnvollen, die Wahrheit in reingezogene Dichtungen weniger verbergenden als verklärenden Mythen ist schon die Erzählung von Thaletas blos fabelhaft scheinend, nicht wirklich fabelhaft. Die Spartaner heisst es, beriefen, als sie (im 7. Jahrh.) von einer Pest heimgesucht wurden, den Thaletas von Gortyn auf Kreta, dass er durch seine Päane die Götter versöhne. Dies gelang, aber nicht weil Thaletas ganz besonders herrliche, zauberkräftige Musik machte, sondern weil es nach der priesterlichen Stellung der damaligen Sänger eine fromme, den Göttern gefällige Handlung war.

Ueber die Erzählung von der musikalischen Wunderkraft des Pythagoras [1]), wie er die Wuth eines jungen Menschen, der das Haus seiner Geliebten in Brand stecken wollte, plötzlich beruhigte, macht Röth die sehr gute Bemerkung: dass heutzutage der plötzlich ertönende Choral: *veni creator spiritus*, oder „o Ewigkeit, du Donnerwort," die gleiche Wirkung haben könnte, und er bezeichnet die Musik des Pythagoras geradezu als geistliche Musik, als geistliche Lieder. Gegen Niedergeschlagenheit, gegen Gemüthsleiden, gegen Gewissensbisse hatten sie ihre Gesänge; Zorn, ungeregelte Begierden wurden dadurch geregelt und besänftigt; ehe sich der Pythagoräer zum Schlafe niederlegte, beruhigte er seine Seele durch Musik, Morgens ermunterte er sich auf gleiche Weise vom Schlafe. Der Pythagoräer Klinias griff zur Lyra, wenn er sich zum Zorne gereizt fühlte, und antwortete auf Befragen: „ich besänftige mich." An solche Thatsachen hingen sich freilich allerlei übertreibende Histörchen. Porphyrius und Jamblichus, die ewig mit Geistern und Wundern zu thun haben, lassen ihren Halbgott Pythagoras mit Musik Wunderkuren verrichten. Porphyrius sagt geradezu:

---

1) Wie die Musik bei den Pythagoräern als Temperanzmittel gegen die Leidenschaften diente, haben wir schon an anderer Stelle erwähnt.



κάμνοντας δὲ τὰ σώματα ἐθεράπευε. Damon soll tollberauschte Jünglinge durch blosses Anstimmen der spondäischen Weise zur Besinnung gebracht haben [1]), Fieber wurde durch Musik vertrieben, Wunden wurden geheilt, Xenokrates gab Wahnsinnigen ihre Vernunft zurück u. s. w. [2]), Theophrast lehrte in seinem Buche „vom Enthusiasmus" (περὶ ἐνθουσιασμοῦ) die phrygische Tonart sei sehr dienlich, Ischias (Hüftwehe) zu curiren [3]); wirklich soll Menias Kranken auf diese Art Heilung gebracht haben. Die Erzählung, dass Theons Tochter Hypatia einen jungen in sie verliebten Menschen durch Musik von seiner Liebe curirt habe, findet Suidas unwahrscheinlich. Obwohl nach Platons Ansicht nur der Mensch für den Rhythmus und die Harmonie Empfindung (ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ αἴσθησιν) besitzt [4]), so traute man der Musik doch auch Wirkung auf die Thiere zu. Pindar nennt die Delphine „flötenliebend." [5]) Martianus Capella zählt eine Menge solcher Wunderwirkungen auf: man fange Hirsche mit Pfeifen, locke die hyperboreischen Schwäne mit Citherklang u. s. w. Sogar die Erfahrung, dass kleine Kinder beim Gerassel der Kinderklapper zu schreien aufhören, zählt Martianus Capella zu den besonderen Wirkungen der Musik. Wirklich poetisch ist die bekannte Sage vom Arion, welche aber selbst der alte brave Herodot nur ohne für ihre Wahrheit einstehen zu wollen, erzählt. [6]) Als Arion mit reichen Schätzen, die er in Italien und Sicilien durch seinen Gesang gewonnen, auf einem Tarentiner Schiffe nach Korinth heimfuhr, beschlossen die Seeleute, gelockt von seinen Reichthümern, seinen Tod. Er sollte sich entweder, wenn er eine ordentliche Bestattung auf dem Lande vorzöge, auf dem Verdecke das Leben nehmen, oder aber vom Schiffe in die See springen. Mit dem Schmucke, wie er ihn bei musischen Wettkämpfen trug, angethan, liess Arion nun zur Kithara den Nomos orthios ertönen und sprang dann in's Meer! Ein freundlicher Delphin trug ihn wohlbehalten an's Vorgebirge Tänaron, und als er in Korinth, von dessen ihm sehr gewogenen Herrscher Periander freundlich aufgenommen, dort den Tarentiner Räubern unvermuthet vor Augen trat, bekannten sie erschrocken ihre Missethat. Noch Pausanias sah am genannten Vorgebirge das schon von Herodot erwähnte eherne Bildwerk eines auf einem Delphin sitzenden Mannes, welches für ein Weihe-

1) Nach der Erzählung des Galenus brachte Damon die berauschten Jünglinge durch die phrygische Tonart in wüthende Aufregung, und beruhigte sie durch die dorische (de Hippocr. et Plat. dogm. IX. 5).

2) Martianus Capella de nupt. Philolog. IX.

3) Athenäus XIV. 18.

4) De leg. II.

5) Bei Plutarch de solert. anim.

6) Herodot (I. 22 u. s. w.). Er verbrämt die Geschichte einigemale mit dem verhängnissvollen λέγουσι und citirt sie als eine Sage der Korinthier, welche auch von den Lesbiern (Arions Landsleuten) bestätigt werde.

geschenk Arions an Poseidon für die gnädige Rettung galt.[1] Historisch mag die Rettung des Sängers aus den Händen von Seeräubern oder einer anderen Seegefahr allerdings sein, und der symbolische Delphin der Statue (das Sinnbild glücklicher Fahrt) mag in späterer Zeit erst die Sage veranlasst haben[2]. Dass Periander die Kunst Arions zu politischen Zwecken verwendete, haben wir schon erzählt, so wie es auch Peisistratos in Athen mit Thespis machte. Auch Kleisthenes in Sikyon machte die Musik zu einer politischen Maassregel. Um der Demokratie den Sieg zu sichern, verbot er die Wettkämpfe und Gesänge der Rhapsoden, weil sie mit den Gedichten Homers u. s. w. das Leben der Könige und Adligen priesen; statt des Heroen Adrastos musste hinfort in Chören Dionysos, der Gott des Wein- und Obstbaues gepriesen werden. Während heutzutage nur die Kirche die Musik nach Bedürfniss überwacht und regelt, der Staat sie dagegen sie als eine ihm völlig gleichgiltige Sache unbeachtet lässt, wurde im Alterthume die Kunst der Töne, welche ein Nachbild der Ordnung des Kosmos war, auch die Hüterin der Ordnung im irdischen Kosmos, dem Staate. Diese Auffassung der Musik, welche für Griechenland eben so characteristisch als einzig ist, konnte aber erst aufkommen, als die Lebensweise der alten, patriarchalischen Heroenzeit durch den neuen Zustand der Dinge nach der dorischen Wanderung völlig geändert und beseitigt war. Der Stammfürst, der Held, der beste Mann seines Volkes, der als König mit dem ererbten Scepter, das Zeus irgend einem mythischen Ahnherrn gegeben, das goldene Mykenä oder sandige Pylos, oder das enge, arme Ithaka beherrschte, war nach dem Bilde, das Homer von der Heroenzeit gibt, im Frieden der Völkerhirte, im Kriege der Vorkämpfer der Untergebenen, deren Namen aufzubewahren kein Liederklang tönte, kein Heldenmahl errichtet wurde. Aus dieser unbesungenen, unberühmt zum Hades gehenden Schaar konnte sich wohl ein und der andere treu anhängliche Diener bemerkbar machen, und die Dichtung gab ihm allenfalls, wie dem treuen Eumäos, den Beinamen eines „göttlichen Schweinehirten"; aber sie erwähnte seiner doch nur, weil er dem Heldenkönig so ergeben war, nur von dort fiel auf den Mann einiges Licht, dass seine Gestalt nicht gleich der seiner Genossen dem ewigen Dunkel der Vergessenheit anheimfiel. Der Heldenkönig wollte von dem an seinem Hofe mit Ehren aufgenommenen Aöden hören, was ihn anzog und beschäftigte: das Lob der Götter, von denen er sich vielfach abhängig fühlte, die ihn auch wohl schützend leiteten oder an den Kämpfen selbst Theil nahmen, das Lob der Heroen, denen er sich durch Abstammung und heldenhaften Sinn verwandt fühlte, die

---

1) Pausan, III. 25. 5.
2) Duncker, Gesch. des Alterth., IV. Bd. S. 22.

Erzählung von Abenteuern, Heldenfahrten und Heldenkämpfen, die ihn an Begebenheiten seines eigenen Lebens erinnerten. [1]) Neben diesen Sängern an den Höfen der Könige traten wohl einzelne andere auf, die als Boten der Götter, als Stifter von Mysterien und Culten sich nicht blos an die Könige, sondern an alles Volk wendeten, und was sie zu sagen hatten, in gehobener Dichtersprache im Einklange des mächtig schallenden Gesangtones vortrugen. Diese Propheten [2]) und Wunderthäter, wie Orpheus, Zamolxis, Eumolpos, der spätere Thaletas und Epimenides haben in ältester Zeit mit dem Staate, selbst mit der Moral des Einzelnen im Grunde wenig oder nichts zu schaffen, ihre Aufgabe und Mission ist rein theologisch. Sie wollen vor Allem das Menschengeschlecht Ehrfurcht vor dem Göttlichen lehren. Wie nun aber die Götter mitten unter den Menschen auf den Höhen des „vielgegipfelten Olymp" wohnten, unter den Menschen wandelten und ihnen so menschlich nahe waren, dass noch Peisistratos ein schönes Weib die Rolle der Athene mit Erfolg spielen lassen konnte, wie die Hofhaltung des Zeus mit ihren Mahlzeiten, Gesängen und den Lustfahrten zu den gerechten Aethiopen ein in grösseren Zügen gemaltes Bild der Hofhaltung Agamemnons zu Mykenä war, und alles Tiefere, Ernstere ins Dunkel der Mysterien gehüllt nur den Geweiheten bekannt wurde, so musste jene Theologie einen sehr menschlichen Zug haben, und von den Satzungen des Göttlichen zu den Satzungen der bürgerlichen Ordnung war der Schritt so weit eben nicht. Während die christlichen Hymnen nie den Weg zu der bunten Realität der irdischen vergänglichen Dinge, um sich damit vorsorgend zu befassen, einschlagen konnten, sondern den der Erde entgegengestellten Himmel fest und unverrückt im Auge behaltend, von der Sehnsucht nach der himmlischen Heimat, vom kommenden Gerichte, von der Ewigkeit singen, war es natürlich, dass die griechischen halbprophetischen Sänger sehr bald auf die weite, feste nahe Erde geriethen, und den Gesetzgebern zur Hand waren, als nach der dorischen Wanderung die Menge nicht mehr von dem Hirtenstab des Königs einfach gelenkt wurde, sondern es galt, der Adelsherrschaft der dorischen Eroberer und Sieger, und dem Verhältniss der letzteren unter einander und zu dem bezwungenen, unterthänigen Volke eine feste Gestalt, eine bestimmte Norm zu geben. Diese Aufgabe beschäftigte die Dichter-

1) Sehr klar wird dieses in dem Lobe des Odysseus dem Demodokos ertheilt (Odyss. VIII. 489—491):

Λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις
Ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε, καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί
Ὥστε που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

2) In diesem Sinne nennt der Apostel Paulus (ad Titum I. 12.) den Epimenides, den Propheten der Kreter (*ἴδιος αὐτῶν προφήτης*), und citirt dessen Spruch:

Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί.

Sänger auch noch, als einzelne vom Glücke Begünstigte die Alleinherrschaft, die Tyrannis, an sich gerissen hatten. Diese Alleinherrschaft war keine Restauration des homerischen Königthumes. Um sie gegen die Adeligen durchzusetzen und zu behaupten, mussten von den neuen Herrschern demokratische Elemente ins Spiel gezogen werden, das Volk war nicht mehr die blosse unterthänige Menge, es hatte entschieden Antheil an der Neugestaltung der Dinge genommen. Nicht blos persönliche Bildung, persönlicher Kunstsinn einzelner Alleinherrscher, wie des Kypseliden Periander zu Korinth, des Peisistratos zu Athen, des Kleisthenes zu Sikyon, liess sie Dichter-Sänger mit Ehren aufnehmen, sondern auch politische Klugheit. Hier galt es nicht mehr, beim Mahle Götterlob und Heldenthaten zu singen, vielmehr dem Volke den Dionysosgesang und was sonst den Absichten des Herrschers dienen konnte, nicht blos einrichten, sondern auch lehren- und einüben. Bei anderen Tyrannen, wie bei Polykrates auf Samos, liess es die Nähe Asiens, die Neigung zu behaglichem Genusse, eher etwas dem alten Verhältnisse Aehnliches wiedererstehen, doch nicht patriarchalisch-einfältig, eher asiatisch-üppig. Hier konnten einzelne Dichter, wie Anakreon, recht eigentlich durch ihr Talent glänzende Höflinge vor dem zuhörenden Hofe werden. Wo aber, wie in Korinth, Sikyon u. s. w. zu den Dionysoschören u. s. w. eine singende Menge nöthig wurde, hörte die Musikübung auf, Monopol einzelner Sänger zu sein, und wurde Gemeingut Vieler. Der Edle und Gebildete durfte bei einer solchen Aufgabe nicht zurückstehen und musste Musik treiben. In der Heroenzeit ist Achill nur ausnahmsweise unter den Fürsten der Kitharspieler und Sänger, und zwar wesentlich um als poetische, ideale Gestalt sich aus ihnen hervorzuheben. Die Anderen haben ihre Aöden, ihren Phemios u. s. w. und wissen Lanze und Schwert, aber nicht die Kithara zu handhaben. Bei den geänderten Verhältnissen wurde es eine wesentliche Sache, dass die adelige Jugend, und wo die Adelsherrschaft die höhere Bildung nicht den Junkern vorbehielt, auch der Bürgerssohn musische Bildung erhalte. Mit dem Sturze der Tyrannis beginnt eine neue Epoche, und es tritt die kurze, aber herrliche Blütezeit jener antiken Republiken ein, von deren Verfassung und Einrichtung das Bild des antiken Staates, wie wir es uns insgemein vorstellen, hergenommen ist, wobei nicht übersehen werden darf, dass Sparta trotz seiner Könige, deren es ja zwei zugleich (wie im republikanischen Rom zwei Consuln) gab, schon deswegen kein monarchischer Staat, sondern im Grunde auch eine Republik war. Was uns also als Bild des antiken Staates vorschwebt, ist eigentlich der Zustand der Dinge etwa zur Zeit zwischen dem Perser- und dem peloponnesischen Kriege, und dann wieder vorzugsweise der Zustand der Dinge in Athen und Sparta.

Wenn der antike Staat sich vom modernen wesentlich darin unterschied, dass der einzelne Mensch, dieses „politische", d. h. für das

Zusammenleben im Staate geborene Wesen (wie sich Aristoteles ausdrückte) völlig in der Idee des Staates aufging, oder richtiger der einzelne antike Bürger, dem, nach dem Ausdrucke eines neuern Geschichtschreibers, „die Zuspitzung des modernen Individualismus fehlte [1]) in seinem ganzen Denken, Fühlen und Handeln von der Idee des Staats, dem er gehörte, durchdrungen, getragen und geleitet wurde, wenn insbesondere im dorischen Staate, der sich in Sparta in seiner Eigenthümlichkeit am schärfsten aussprach, „eine freie Bewegung des Geistes, ein freies Streben, Forschen und Erkunden auf schlimme Abwege führen konnte" und „die Bildung eine specifisch politische und praktische sein musste" [2]) und der Bürger nach dem Gesetze lebte, und wenn es die Lage forderte, „starb, weil das Gesetz es befahl: so konnte ein so wichtiges Bildungsmittel, wie die Musik, nicht dem Belieben, der Phantasie, dem Umbildungs- und Fortbildungstriebe des einzelnen Künstlers unbedingt überlassen bleiben, sondern hatte sich dem Staatsgesetze zu unterordnen. Für den Aegypter concentrirte sich die Staatsidee in der Person des Statthalters der Götter, im Pharao. Bei dieser Bienenweiselstellung wurde Aegypten ein Bienenstaat, wo die Zellen nach dem strengsten Kanon ein für allemal so und nicht anders gebaut wurden, und die Kasten der Arbeiter und Drohnen das Ihre in streng gesetzmässiger Weise thaten. Man hat Aegypten darum oft genug mit China zusammengestellt, und dabei nur übersehen, dass im Aegypter eine erstaunliche Tiefe des Geistes, eine gewaltige sittliche und geistige Energie lebte, während in China Alles auf die geistlose Gemüthlichkeit eines patriarchischen Regiments hinausläuft, wo der Monarch der Grosshausvater ist, und dafür von seinen Unterthanen keine Vaterlandsliebe, sondern nur gedankenlose Loyalität und feste Anhänglichkeit an das Regentenhaus verlangt. Bei aller geistigen Tiefe musste in Aegypten die Kunst im Stadium erhabener Strenge gleichsam erstarren, wenigstens in strenger Gebundenheit Jahrtausende lang die ähnliche Gestalt zeigen. Für den Griechen band sich die Staatsidee an keinen Sohn der Götter, an keinen Pharao. Sein Staat war ihm nicht die Person eines Regenten, nicht blos der zufällige Landstrich, in dem er geboren, und wo diese und jene Gesetze galten, er war ihm eine Idee, ein Höheres, ein über allen Wechselfällen des concreten Ereignisses Schwebendes, und darum konnte der Grieche bei aller absoluten Hingabe seiner Persönlichkeit an diese Idee sich persönlich doch zu jener Kallokagathie, zu jenem „schön und gut" ausbilden, darum konnte seine Kunst inner des politisch überwachten Gesetzmässigen ihrer Entfaltung sich aus der strenggeschlossenen Knospe zur prangenden Blüte öff-

1) Duncker, Gesch. des Alterth., 4. Bd. S. 235.
2) A. a. O., S. 384

nen. Für den Römer gestaltete sich die Staatsidee wieder zur *virtus*, zur kriegerischen Tapferkeit und kriegerischen Disciplin, deren höchster Zweck die Macht und Herrschaft des Vaterlandes im Innern, wie nach Aussen gegen fremde Völker und Staaten ist. Diese Nuancen einer grossen Hauptanschauung muss man wohl unterscheiden, wenn man die Aeusserungen der griechischen Denker, wie Plato und Aristoteles in Bezug auf Leben und Kunst, insbesondere auch auf die sie viel beschäftigende Musik nicht missverstehen und die ganze so wichtige politische Bedeutung der Musik in Griechenland nicht in schiefer und unrichtiger Beleuchtung erblicken will.

Die Erzählung, dass in alter Zeit Staatsgesetze in Lieder gefasst und abgesungen worden, in welcher Art schon Thaletas den Lykurg bei seiner Gesetzgebung unterstützt haben soll, hat nichts Unglaubliches. Es war ein recht glücklich gewähltes Gedächtnissmittel. Aus gleichem Grunde lieben wir es noch heut, Lebensregeln, Kernsprüche in Verse zu fassen. Vielleicht haben davon (wie auch Plutarch meint) die Liedweisen der Griechen den Namen *νόμοι* „Gesetze“ erhalten. Auch Solon bewies den Athenern singend die Nothwendigkeit, Salamis zu erobern, und Tyrtäos sang den Spartanern, „wie schön es sei, zu sterben, im Vortreffen fallend.“ [1] Die beiden grossen Weisen, welche Raphael in seiner Schule von Athen als Mittelpunkt und Gipfel der übrigen um sie geschaarten Denker Griechenlands hingestellt hat, Platon und Aristoteles, haben über Musik gewichtige Worte gesprochen, und vieles gesagt, was auf moderne Verhältnisse übersetzt, noch heut mit der überzeugenden Kraft der Wahrheit wirkt.

Die Musik muss, meint Platon, gleich den anderen Künsten dem Staatszwecke dienen. Die Ansicht, dass Musik zum Vergnügen diene, der Seele eine angenehme Empfindung geben solle (*μουσικῆς ὀρθότητα εἶναι τὴν ἡδονὴν ταῖς ψυχαῖς πορίζουσαν δύναμιν*), ist falsch und verwerflich. Die Musik soll Liebe zum Guten, Hass und Tadel des Schlechten einflössen, auf dass man durch sie „schön und gut werde“ (*καὶ γίγνοιτο καλός τε κἀγαθός*). Nichts dringt so tief in die Seele und haftet dort so fest, wie Rhythmus und Harmonie, darum macht gute Musik den Hörer edel und gut, schlechte verdirbt ihn. [2] Syntonische und mixolydische Harmonien sind kläglich (*θρηνώδεις*), also erweichend, herabstimmend, erschlaffend,

1) Die Athener pflegten in älterer Zeit bei Trinkgelagen die Gesetze des Charondas abzusingen (wie Hermippos in seinem Buche von den Gesetzgebern erzählte). Athen. XIV. 10.

2) *Ἆρ᾽, οὖν, ἦν δ᾽ ἐγώ, ὦ Γλαύκων, τούτων ἕνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφὴ ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὅ, τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἐῤῥωμενέστατα ἅπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην; καὶ ποιεῖ εὐσχήμονα ἐάν τις ὀρθῶς τραφῇ; εἰ δὲ μὴ, τοὐναντίον.* (Republ. III.)

und darum selbst für Weiber nicht zweckmässig. Lydische und jonische Harmonien sind weich-üppig und eignen sich für Gelage (*μαλακαί καὶ συμποτικαί*). All' dergleichen ist aber im Staate nicht zu dulden, und wenn irgendwo üppiges Leben und Verweichlichung um sich gegriffen hat, so ist durch Verbannung solcher Musik ein glücklicher Anfang zur Reform gemacht. Denn so wie ein Mensch, der unter Schlechtgesinnten lebt, wenn er ihnen irgendwie beipflichtet, sich von ihrer Schlechtigkeit nicht wird frei halten können, so ist es auch mit üppigen Weisen. Angehört sind sie ein schädlicher Ersatz für sonstiges üppiges Leben. Darum sollen im Staate nur zweierlei Harmonien angewendet werden. Entweder eine solche, welche die Töne und das Benehmen eines tapferen Mannes nachahmt, der in kriegerischer oder anderer kräftiger That begriffen ist, der dem Tode oder Wunden entgegengehend, oder von anderem Unglücke (*ξυμφορα*) betroffen, in Allem standhaft bleibt, und seinem Geschicke muthig widersteht. „Oder aber eine solche Harmonie, welche den Mann glücklich und in friedlicher Beschäftigung darstellt, wie er guten Rath gibt, oder sich betend an Gott wendet, wie er andere belehrt oder durch Ueberredung gewinnt, in alle dem verständig (*κατὰ νοῦν*), mässig und ohne hochmüthige Ueberhebung vergeht, und jeden Ausgang, sei er wie er wolle, mit Zufriedenheit hinnimmt." Diese Gegensätze mag der Musiker ausdrücken: kräftig anstrebende Energie (*βίαιον*) und ruhig beliebendes Handeln (*ἑκούσιον*) — Unglück und Glück (*δυστυχούντων, εὐτυχούντων*), klugen Rath (*σωφρόνων*) und männliche That (*ἀνδρείων*). Es scheint, dass Platon mit diesen Gegensätzen den Unterschied der zwei noch übrigen, von ihm nicht ausdrücklich verworfenen Tonarten: der dorischen und phrygischen andeuten wollte. Man soll sich, meint Platon weiter, vor Neuerungen hüten (*μὴ νεωτερίζειν*), zumal neue Lieder auf die Menschen einen grossen Eindruck zu machen pflegen — und Damon habe ganz Recht, wenn er behauptet, dass die Einführung einer neuen Tonart den ganzen Staat in Gefahr zu bringen vermöge, denn nirgends verändere man die Tonarten, ohne dass die wichtigsten Grundgesetze des Staates mit verändert werden.[1]) Die beste Musik sei nicht, welche das meiste Vergnügen mache, sondern welche den Edelsten gefällt (*βελτίστους καὶ ἱκανῶς πεπαιδευμένους τέρπει*). Man müsse gar wohl überlegen, welche Rhythmen etwa Unfreiheit (*ἀνελευθερία*), Uebermuth (*ὕβρις*), Tollwuth (*μανία*) oder ähnliches Böse ausdrücken. Der Gesetzgeber habe daher geradezu anzuordnen, dass in Rhythmus und Harmonie sich das Wesen mässiger, tapferer und gerechter Männer ausspreche. Erhabene, zur Tapferkeit anregende Musik passt für Männer, sittige, sanfte für Weiber. Darum

1) *Εἶδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον, ὡς ἐν ὅλῳ κινδυνεύοντα, οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων* (Republ. IV.).

müssen Lieder und Rhythmen gleich den Gesetzen des Staates selber feststehen für alle Zeit.

Instrumente mit vielen Saiten taugen nichts. Verfertiger von Harfen (Trigonen) und ähnlichen Instrumenten sollen im Staate kein Bürgerrecht erhalten, auch die tonreiche Flöte ist nicht zu billigen. Es bleibt also nur Lyra und Kithara für die Stadt und die Hirtenflöte (Syrinx) für das Land übrig. Viele Saiten sind auch auf der Kithara nachtheilig.

Die Musik soll überhaupt durchaus den Grundsatz festhalten, dass sie berufen sei, das Gute, Edle, Würdige nachzuahmen. Sie besitzt die Gabe der Darstellung und Nachahmung (*εἰκαστικήν τε καὶ μιμητικήν*). Man muss also Musik nicht nach der blossen Annehmlichkeit (*ἡδονή*) beurtheilen, sondern solche suchen, die, indem sie das Gute nachahmt, selbst damit Aehnlichkeit hat (*ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι*). Schlechte Musik ist gefährlicher als irgend etwas Anderes, weil sie bei leiblichem Genusse schlechte Sitten lehren kann, wenn man sich daran ergötzt (*ἤθη κακὰ φιλοφρονούμενος*), bei jeder Nachahmung in Bild oder Ton hat man auf Dreierlei zu sehen: erstlich was dargestellt sei, zweitens: wie richtig (*ὡς ὀρθῶς*), drittens: wie gut (*ὡς εὖ*). Dichter können nun gar sehr irren, wenn sie, wo Männer zu schildern sind, in Worten und Tönen vielmehr Weiber nachahmen, oder Sclaven und Unfreie, wo Freie dargestellt werden sollen. Vollends bei blosser Instrumentalmusik (*ψιλῇ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει*) ist es, da die Worte fehlen, überaus schwer zu erkennen, was damit gemeint sei und ob etwas Würdiges (*ἀξιολόγον*) damit nachgeahmt werde. Durch derlei Spiel nur das Schnelle oder Langsame, oder die Stimmen wilder Thiere (*φωνῆς θηριώδους*) nachzuahmen, Kithara oder Flöte anders als zum Tanze oder Gesange spielen, ist unkünstlerisch und leere Gaukelei (*ἀμουσία καὶ θαυματουργία*) 1). Der Pöbel (*ὄχλος*) versteht davon freilich nichts und verdient mit seiner vermeinten Einsicht nur ausgelacht zu werden. 2) Ein so wichtiges und einflussreiches Mittel muss schon bei der Erziehung der künftigen Bürger angewendet werden. „Gewöhnt man,“ sagt Platon, „diese von zartester Kindheit an das Edle und Schöne, so werden sie von selbst eine Abneigung gegen das Schlechte und Gemeine bekommen.“

Die Grundlage der Erziehung war religiös, die Jugend sollte Ehrfurcht vor den Göttern, und durch diese Ehrfurcht zugleich im Leben Mässigung, Selbstbezwingung lernen und durch den Gedanken an das Göttliche, an die Landesgötter Liebe zum Vaterlande und Hingabe der eigenen Interessen an das Wohl des Staates zum Fundamente der sittlichen Bildung machen. „Solche Vergegenwärtigung des Wesens und Waltens der Götter,“ sagt Duncker, „be-

1) De leg. II.
2) Beide Stellen in de legibus.

sassen die Griechen nur in ihrer Poesie. An dieser musste man demnach die Jugend heranbilden. Die speciell religiöse Poesie der Griechen bestand in Hymnen und Chorälen, welche, zum liturgischen Gebrauche bestimmt, ohne die Musik den wesentlichsten Theil ihrer Wirkung einbüssen mussten. Wenn man der Jugend diese Hymnen und Chorlieder lehrte, musste man ihr zugleich den Gesang, die musikalische Begleitung lehren. Die Griechen schrieben zudem der Musik einen grossen Einfluss auf die Seelen der Menschen zu. Sie waren der Meinung, dass der Rythmus, dass die Tonarten, welche sich in ruhiger, gemessener Weise bewegten, die rasche Erregbarkeit und die Leidenschaft ihres Naturells zu mässigen im Stande seien. Das Maass und die Harmonie der Töne schien ihnen auch den Menschen Maass, Harmonie und Haltung geben zu müssen. Sie glaubten, und ihre Erfahrung gab ihnen darin ohne Zweifel Recht, dass die Musik die Kraft habe, die Seelen der Menschen richtig zu stimmen. So verband sich bei den Griechen der Unterricht in der Religion zugleich mit dem in der Poesie und in der Musik. Sie fassten alle diese Zweige des Unterrichts unter dem Namen der musischen Kunst, der Musik, zusammen. „Den natürlichen Trieb der Jugend, zu lärmen und zu springen," sagt Platon, „muss man durch Musik, Tanz und Gymnastik regeln, und: es ist die Aufgabe der Musik, und insbesondere der Chorgesänge, den Seelen der Kinder edle Grundsätze einzuflössen.[1]) Mittelst der Harmonie wird die Seele selbst harmonisch, mittelst des Rhythmus maassvoll, und der Sinn der verbundenen Worte weckt in der Seele das Vernünftige, während Tonart und Zeitmaas das Leidenschaftliche herabstimmen.[2]) In der Erziehung müssen Gymnastik und Musik einander die Wage halten, oder vielmehr einander ergänzen, einseitiges Vorwiegen der einen oder der andern ist schädlich. „Manche," sagt Platon, „sind der Meinung, dass die Gymnastik nur zur Bildung des Leibes, Musik nur zur Bildung der Seele diene. Aber beide dienen der Seele. Denn wer nur Gymnastik treibt und sich mit Musik nicht befasst, wird wild und roh, wer aber allein Musik betreibt, zu weichlich und sentimental. Um also einen tapfern und weisen Geist zu gewinnen, muss man Gymnasik und Musik mit einander verbinden. Wer durch das Ohr beständig süsse, weiche, klagvolle Harmonien aufnimmt, wird freilich, wenn er harten Gemüthes ist, anfangs gleich dem Eisen erweicht werden, und seine Härte in erwünschter Weise mildern, bleibt er aber zu lange dabei, so wird sein Muth dahinschmelzen, seiner Seele werden die Sehnen herausgeschnitten werden, bei kleinen Verletzungen wird er jähzornig auffahren und ein schlechter Krieger sein. Betreibt er aber Gymnastik ohne Musik, so wird sich

---

1) Republ. IV.

sein Körper kräftigen, er wird muthig und mannhaft werden. Aber dafür wird seine Seele schwachmüthig, stumpfsinnig und blind sein; wenn man sie nicht erweckt und ihre Empfindungen nicht reinigt. Er wird nicht Ueberredung, sondern, gleich einem wilden Thiere, Gewalt anwenden, um Etwas durchzusetzen, unwissend und roh, ohne Mässigung und Anmuth wird er leben. Deshalb sind Musik und Gymnastik nicht für den Leib und nicht für die Seele allein, sondern müssen verbunden und vermischt werden, damit die Gymnastik spannend und stärkend durch schöne Worte und Lehren, die Musik mildernd durch Harmonie und Rhythmus wirke." 1) Im dreijährigen Cursus sollen die Kinder Musik in ihrer einfachen Schönheit auffassen und soweit als Noth ist, ausüben lernen, Virtuosenkünste sind für sie unnütz, sogar schädlich. Wahrhaft musikalisch ist nur der zu nennen, der nicht nur blos eine schöne Harmonie anzuschlagen, die Lyra oder sonst ein Instrument zum Spiele zu behandeln weiss, sondern der sein Leben in Wort und That zusammenstimmt, so recht in dorischer Weise, nicht jonisch, nicht phrygisch, nicht lydisch, sondern in der einzigen, echten wahren hellenischen Harmonie." 2) Der platonischen Auffassung näherte sich die Stellung, welche die Musik in Sparta einnahm, wie denn Platon's dorisches Staatsideal, wie er es in der Republik und den Büchern von der Gesetzgebung aufstellt, unverkennbar, wenn auch gemildert, gereinigt und veredelt die spartanischen Züge trägt; und er selbst ausdrücklich anerkennt: „dass die Verfassung von Sparta dem wahren Staatsleben näher stehe als die Gesetze der anderen Griechen." 3) Die Spartaner hatten einst den Kreter Thaletas aus politischen Ursachen ins Land gerufen, er soll dem Lykurg bei seiner Gesetzgebung unterstützt haben. 4) Die Sparter dankten dem Tyrtäos und dem Terpander beinahe die Erhaltung ihres Staates, indem ihnen jener Muth und Begeisterung zum Kampfe gegen die Messenier einflösste, dieser einen höchst bedenklichen inneren Zwiespalt, bei gleichzeitiger äusserer Bedrängniss geschlichtet haben soll. Darum war Terpander's siebensaitige Lyra für Sparta das Normalinstrument. Zwar hatte die Einführung der lydischen Tonart durch Polymnestos und Alkman, die Flötenmusik des Sakadas nicht ganz unbedenklich eingewirkt, man hatte sogar von Theodoros von Samos auf dem Markte in Sparta jene Tonhalle, jene Skias erbauen lassen, deren Bestimmung sich von der eines blossen

1) Republ. III. Sokrates wurde wiederholt von Traumerscheinungen zum Ueben der musischen Künste aufgefordert. S. Platon's Phädon, 4.

2) Platon, Laches.

3) Republ. VIII.

4) Plutarch Lycurg. Da es mit der Zeitrechnung nicht zusammengeht, so nahm man auch wohl einen ältern und einen jüngern Thaletas an. Forkel, Gesch. d. Musik, 1. Bd.

Concertsaales nicht sehr unterschied.[1]) Cheilon's kräftige Reformen, das durch ihn veranlasste Herbeiziehen des Kreters Epimenides und die von diesem angerathenen Einrichtungen, insbesondere die Einführung des Ephorats stützten das wankende Sparta, das hinfort eine gewaltige, rauhe Kraft ungebrochen bewahrte. Die Ephoren wachten nun auch über die Musik mit eiserner Strenge. Phrynis von Lesbos, der in der Zeit nach den Perserkriegen eine neunsaitige Kithara mitbrachte, musste sich gefallen lassen, dass ihm der Ephor Ekprepes zwei Saiten entzweischnitt, damit sie gleich Terpanders Normal-Lyra siebensaitig werde. Als nun aber Timotheos der Milesier mit seiner eilfsaitigen Kithara angerückt kam, wurden ihm nicht nur vier Saiten entzweigeschnitten, sondern es wurde auch das Instrument selbst confiscirt und in der Tonhalle der Skias auf dem Markte zum warnenden Exempel aufgehängt. Pausanias versichert, es dort gesehen zu haben.[2]) Daran nicht genug, die Ephoren motivirten diese strenge Maassregel mit einem eigenen Decrete und verbannten Timotheos aus der Stadt.[3]) Nach Athenäus soll sich Timotheos aber auf eine vielsaitige Kithara, die eine Statue des Apollon in Händen hielt, berufen und dadurch vor Strafe bewahrt haben. Jenes Decret der Ephoren ist, wenigstens seinem Worttexte nach heutzutage einhellig als das Fabrikat irgendeines späteren Grammatikers anerkannt.[4]) Auf jeden Fall ist es charakteristisch,

1) Paus. III. 12. 10.

2) Dass die wegen ihres weichen, luxuriösen Wesens nicht eben gut geheissene lydische Tonart in Sparta festen Fuss fassen konnte, erklärt sich vielleicht auch durch die sehr freundlichen politischen Beziehungen Sparta's zu Lydien, insbesondere zu dessen Könige Krösos. Vergl. Herodot I. 68. 69.

3) Boethius, de mus. I. 1.

4) Recht glücklich ist aber die Nachahmung und klingt in dem altfränkischen spartanisch-dorischen Dialekt mit den vielen schnarrenden Schluss-R, schwerfällig und altwäterisch genug. Nach Boethius, 1. Buch und Otfried Müller's „Doriern", II. S. 324, mag das Dekret hier eine Stelle finden: *Επειδε ὁ Τιμοθεορ ὁ Μιλησιορ παργινομενορ εν ταν ἁμετεραν πολιν ταν παλαιαν μοαν ατιμασδε και ταν δια ταν ἑπτα χορδαν κιταριτιν αποστροφομενορ πολιφονιαν εισαγων λιμαινεται ταρ ακοαρ τον νεον δια τε ταρ πολυχορδιαρ και ταρ καινοτατορ το μελεορ αγεννε και ποικιλαν αντι ἁπλοαρ και τεταμεναρ αμφιεννυται ταν μοαν επι χρωματορ σινισταμενορ ταν το μελεορ διασκειαν αντι γαρ εναρμονιο ποτταν αντιστροφον αμοιβαν· παρακλετεις δε και εττον αγονα ταρ Ελευσινιαρ Δαματορ απρεπε διεσκευασατο ταν τω μιτω διασκευαν ταν γαρ Σεμελαρ ωδινα ουκ ενδικα τορ νεορ διδακκε· δεδοκται αρ περι τουτοιν ταρ βασιλεαρ και τορ εφορορ μεμψατται Τιμοθεον, επαναγκαται δε και ταν ἑνδεκα χορδαν εκταμεν ταρ περιτταρ ὑπολιπομενον ταρ ἑπτα ὁπορ ἑκαστορ το ταρ πολιορ βαρορ ὁρον ευλαβειται εττανν Σπαρταν επιφερεν τι των με καλον ετων με ποτε ταραττεται κλεορ αγονον.* — Das war so recht „ihme zu wohlverdienter Straff und anderen zum abscheulichen Exempel". Nicht einmal seinen Namen liess der „Ephoror" ungehudelt und spartanisirte ihn zum „Timotheor!"

dass Timotheos mit seinen Reformen bei den lachlustigen Athenern von einem Lustspieldichter verspottet, bei den schwer ernsten Spartanern von Polizeiwegen mit gemessener Strafe angesehen wurde, und am Ende gegen beide doch Recht behielt. Die eigenthümliche, kriegerische Richtung der Spartaner sicherte bei ihnen der Gymnastik den Rang vor der Musik; darum, sagt Platon, seien die Spartaner trotzige Musenverächter, überstrenge gegen ihre Knechte und von einseitig auf Kosten anderer Vorzüge ausgebildeter kriegerischer Tapferkeit.[1]) Auch Aristoteles ist mit der mit zu grosser Bevorzugung gepflegten Gymnastik nicht einverstanden, wie denn überhaupt in Sparta Krieg und Kriegerisches ungehöriger Weise zum Selbstzweck gemacht werde. Aber die Spartaner rühmten doch von sich, dass sie, wenn auch selbst keine sonderlichen Musiker, doch Musik sehr gut zu beurtheilen wüssten, und dass sie die Musik, als sie im Begriffe war zu entarten, dreimal vor dem Untergang gerettet[2]); was Casaubonus auf ein Einschreiten gegen die Neuerungen des Terpander (?), des Phrynis und des Thimotheos bezieht. In den Krieg zogen die Sparter (und ihre dorischen Verwandten, die Kreter[3]) beim Schalle der „Kitharen". Es wurde von den Spartanern dabei jene Kastorhymne, das Kastoreion (*καστόρειον, καστορειὸς νόμος*) angestimmt und auf das Kastoreion folgte der Kriegsmarsch, das Embaterion, im anapästischen Maasse.[4]) Seit sich die Flöten in Sparta eingebürgert wurden diese zur kriegerischen Musik gebraucht. Die Kriegs- und Marschlieder des Tyrtäos blieben ein werther Besitz und wurden schon den Knaben gelehrt, auch lernten diese nach dem Klange der Kithara und der Flöte im gleichen Takte marschieren, an welche Uebung sich der Kriegstanz, die Pyrrhiche, welche Thaletas von Kreta nach Sparta mitgebracht, anschloss. Die ganze musikalische Erziehung ging, völlig im spartanischem Geiste, auf eine kriegerisch-patriotische Tendenz hinaus. Auch war sie ein Prärogativ der eigentlichen „edeln" Fraction, d. h. der eigentlichen Spartaner, während für die Periöken keine Sorge getragen wurde, der Helot aber bei Leibes- und Lebensstrafe sich nicht daran wagen durfte. „Das dürfen wir nicht singen, es sind Lieder unserer Herrn", antworteten gefangene Heloten auf die Aufforderung der Athener, ein Lied von Sparta hören zu lassen. Die Erziehungshäuser in Sparta (die ganze Stadt

---

1) Republ. VIII und de legib.

2) Aristoteles, Polit. VIII. 4. Athen. XIV. 24.

3) Auch die Argiver sollen den Ersten, der mehr als sieben Saiten anwendete, gestraft haben. Plut. de mus. 37.

4) Weshalb der Anapäst bei den offiziellen Aesthetikern des vorigen Säculums für kriegerisch galt, und die gelehrten französischen Abbés an der Ouvertüre von Glucks Iphigenia den „Anapäst, der am besten zu Kriegsmelodien taugt" zu loben fanden.

Sparta war ein grosses Erziehungshaus", bemerkt Duncker) bestanden im Wesentlichen aus nur dreierlei Räumen, den Sälen zum Schlafen, zu den gymnastischen und den musikalischen Uebungen. „Die geistige Seite der Erziehung", sagt Duncker, „war in Sparta ausschliesslich durch die musikalische Bildung vertreten. Die Knaben und Jünglinge lernten die Kithara gebrauchen [1]), sie lernten im Chore und einzeln zu singen. Aber diese Fertigkeiten waren nur Mittel zur Bildung der Gesinnung, nicht für sich selbst Zweck. Die von der Censur der Ephoren geeignet befundenen Choräle in der männlichen und gehaltenen dorischen Tonart sollten den sittlichen Kern des spartanischen Lebens, Mannhaftigkeit und Disciplin, adligen Stolz, Verschmähung feiger und knechtischer Art, den Ernst der Zucht, den Ehrgeiz der Anstrengung in die Herzen der Junker einpflanzen. Durch die Prosodien (Prozessionslieder), die Päane (die Preislieder), die Hyporcheme, die Chorlieder, welche die Bewegungen eines tanzenden Chores begleiteten, durch die Marschlieder des Tyrtäos und seine Kriegs- und Siegsgesänge, welche den Knaben eingeübt wurden, sollten sie zu Frömmigkeit und Gehorsam, zu kriegerischem, todesfreudigem Muthe, zu willigem Ausharren in Gefahr und Noth gestimmt werden. Die Bilder des wagenden und duldenden Muthes des Herakles, seiner endlich zu den Göttern erhobenen Heldenkraft, die reisigen Kämpfe der Dioskuren, waren in den Chorälen des Terpander und Alkman gefeiert; diese Heroen standen in der Abstammung ihrer Fürsten und Stämme, in den Altären und Heiligthümern, welche die Stadt umgaben, den Spartanern überall vor Augen. Von solchen Vorbildern sollte das Gemüth der Jugend erfüllt werden, in solcher Atmosphäre sollte sie aufwachsen." [2])

Der mit den musikalischen Uebungen so enge verbundene Tanz hatte natürlich weder mit der raffinirten Unsittlichkeit unserer Ballete, dieses Schandflecks unserer Bildung, noch selbst mit unsern geselligen Tänzen etwas gemein, deren Reiz für junge Leute eigentlich doch darin besteht, dass er ihnen eine sonst von der Sitte verbotene vertraute Annäherung an irgend eine anziehende Person des andern Geschlechtes erlaubt — der „Tanz", meint Platon, „ist dadurch entstanden, dass beim Singen oder Reden niemand seinen Körper so ruhig zu halten im Stande ist, dass er nicht gesticulirt. Der Tanz ahmt nun entweder die Bewegungen des schönen Körpers nach dem Edlen, oder die Bewegungen des hässlichen Körpers nach dem Gemeinen hin, nach. Jene Gattung ist die Nachahmung der Affecte eines schönen Körpers und einer männlich gesinnten Seele im Kriege, oder in anderen gewaltsamen Handlungen, oder aber

---

1) Auch die Flöte. Athenäus versichert (IV. 84), dass alle Spartaner die Flöte blasen lernten.

2) Duncker, Gesch. des Alterthums 4. Bd. S. 390.

der Affecte eines schönen Körpers und einer weisen Seele im Glücke und gemässigter Freude, es ist also der wahrhaft schöne Tanz, welcher den edlen Körper und die edle Seele nachahmt." [1]) Bei jenen Tänzen der spartanischen Jugend trat gegen dieses platonische Ideal augenscheinlich die Seite der kriegerischen Gewandtheit schärfer heraus. Bei den Karneen, dem grossen spartanischen Apollonfeste, legte dann die Jugend öffentlich die Probe nicht allein ihrer gymnastischen Uebung, sondern auch jener in Gesang und Tanz vor den Königen und dem ganzen Volke ab, im Reigen zu Ehren Apollons, im Anstimmen der Chöre von Thaletas und Alkman. Hier war es, wo auch der Chor der Greise, der Männer sang — die Greise sangen: „Wir waren einst tapfere Männer" — die Männer: „wir sind es — willst du's erfahren, so erprob' es" — die Knaben: „Wir werden euch noch übertreffen." — Um das Jahr 500 v. Chr. wurde zu solchen Chorreigen ein Raum auf dem Marktplatze geebnet und eingeschränkt.

Mit der Staatsaufsicht und Staatsleitung der Musik in Sparta hatten die Einrichtungen der benachbarten Arkadier viele Aehnlichkeit — nur war die Erziehung in Musik, deren Unterricht von früher Kindheit bis zum erreichten dreissigsten Jahre dauerte, Gemeingut aller Arkadier und nicht blos Prärogativ einer Adelskaste. Durch den Einfluss der Musik sollten die überstrengen Sitten und das harte Leben, wie sie der rauhe, kalte Himmel Arkadiens hervorrief, gemildert werden. Daher war musikalische Bildung in Arkadien so allgemein, dass es für eine grosse Schande galt nicht singen zu können, während Mangel an anderweitiger Bildung keineswegs schimpflich war. Die Knaben lernten Hymnen und Päane zu Ehren der Götter und heimischen Heroen, insbesondere aber die Nomen des Timotheos und Philoxenos. An den Dionysien zogen sie im Theater auf und tanzten nach dem Schalle der Flöten, wobei die Knaben die Spiele und Kämpfe (ἀγῶνας) der Jünglinge nachahmten, die Jünglinge aber jene der Männer. Auch den regelmässigen Kriegsmarsch (ἐμβατήριον) nach dem Klange der Flöten lernten die Knaben. Bei Gastmahlen pflegten die Arkadier sich an dem Wechselgesange der einzelnen Gäste zu ergötzen, statt, gleich den übrigen Griechen, dabei allerlei Productionen (ἀκροάματα) zu deren Unterhaltung zu veranstalten. [2]) Einen scharfen Abstich gegen diese bäuerische Einfalt und Strenge bildete die Lebensweise der Jonier, welche die kleinasiatischen Küstenstriche bewohnten, und unter einem glücklicheren Himmel, in einer reicheren Natur die üppigeren Sitten ihrer asiatischen Nachbarn um so leichter annahmen. Sie lernten es unter andern auch von den Lydiern, bei ihren Gastmahlen ihrem Ohr durch die Musik gemietheter Flöten-

1) De legib.
2) Athenaeus.

und Kitharspielerinnen schmeicheln zu lassen. Diese *rein äusserlichen* Umstände im Gegensatze gegen die altdorische Strenge und Mannhaftigkeit scheinen der Grund zu sein, warum die lydische und jonische Tonart bei den Philosophen als üppig und „gastmahlgerecht" verrufen waren, dagegen die dorische Tonart Billigung fand. Es waren mehr die Melodien, und vielleicht sogar mehr die Textesworte, als die nackte Tonart, was zu dieser Auffassung der Sache Gelegenheit gab. Die einfache Sitte wich allgemach einer luxuriöseren. Plutarch hat eine eigene Abhandlung über die Gefahren üppiger Musik geschrieben. Er erzählt ein Beispiel, wie bei einem Gastmahle, welches Kallistratos, ein Epimeletes (Agent) der Amphyktionen veranstaltete, die Gäste von der aufregenden Gewalt der Musik zu tollen Extravaganzen hingerissen wurden, sie sprangen auf, klatschten in die Hände und wussten sich nicht zu mässigen. [1]) Dagegen aber meint Plutarch auch [2]), ein Philosoph, der vor einer Flöte aus dem Speisesaale davonläuft, wenn die Kitharspielerin zu stimmen anfängt, nach seinen Schuhen greift und den Bedienten mit barscher Stimme die Fackel anzünden heisst, verdiene ausgelacht zu werden, da er eine unschuldige Unterhaltung flieht, wie der Käfer wohlriechende Salben (ὥςπερ οἱ κάνθαροι τὰ μύρα). Denn beim Weine seien solche Ergötzungen gewiss noch am ehesten erlaubt.[3]) Ernste Männer zogen indessen ein geistvoll belebtes Gespräch vor. In Platons Symposion wird die Flötenspielerin auf den Vorschlag des einen Gastes, Eryximachos, weggeschickt, damit man sich über anziehende Fragen besprechen könne. Ueberhaupt halten die Sitten Athens auch hier die glückliche Mitte zwischen spartanischer Strenge und jonischer Ueppigkeit. Solon's Gesetzgebung machte die musikalische Erziehung zu einer allgemeinen, auch für Bürger- und Bauernsöhne, da sie früher, wie in Sparta, ein Prärogativ des Adels gewesen war. Jeder Bürger sollte seine Söhne in der Gymnastik und Musik unterrichten lassen. Mit dem siebenten Jahre wurden die Knaben in die Musikschulen geschickt, deren Leiter mindestens vierzig Jahre alt sein mussten.[4]) Die Unterrichtsstunden begannen mit Sonnenaufgang und endeten mit Sonnenuntergang. In der Musikschule des Kitharisten lernten nun die Knaben erst ganz einfache Lieder, deren Worte ihnen der Lehrer vorsagte und die sie ihm nachsprechen und aus dem Gedächtnisse hersagen

---

1) Die Abhandlung steht unter den Quästionen, VII. Buch No. 5.

2) Ebend. No. 7. Der Titel ist: „ob man beim Trinken Flötenspielerinnen zulassen dürfe? εἰ δεῖ παρὰ πότον αὐλητρίσι χρῆσθαι.

3) Plutarch zitirt, de mus. 43, einen Ausspruch des Aristoxenos: „man habe die Musik bei Mahlzeiten eingeführt, weil sie, so wie der allzureichliche Genuss des Weines den Körper und den Verstand in Verwirrung setzt, sie durch ihre harmonische Ordnung die entgegengesetzte Wirkung hervorzubringen geeignet ist.

4) Aeschines, in Tim. 8 sqq.

mussten. Hatten sie die Worte gut gefasst, so lernten sie auch die zugehörige Melodie.[1]) Auf solche Art erhielten sie genugsame Ausbildung, um in Chören mitsingen, Skolien vortragen und sie mit der Kithara begleiten zu können. Die Beschäftigung mit Musik galt als sehr nützlich und lohnend. Der Komödiendichter Eupolis meint: „eine tiefsinnige, verwickelte Sache ist Musik. Und wer nachdenkenden Geist hat, der findet dort immer was Neues.“ [2])

Wie Platon, obschon Athener, sein Staatsideal der spartanischen Verfassung und Sitte verwandt hinstellt, und seine Ansichten über die auf einfache Instrumente und bestimmte Tonarten zu beschränkenden, vor Neuerungen zu bewahrenden, strenge zu beaufsichtigenden Musik im Ganzen den Grundsätzen der Ephoren entsprechen (nur Alles feiner, geistiger und höher gefasst), so sind die Aussprüche über Werth und Behandlung der Tonkunst, die sich in der Politik des Aristoteles finden, obschon er selbst wenigstens der Geburt nach Athen nicht angehörte, mehr in attischem Sinne gedacht. In den Haupt- und Grundzügen den Ideen Platon's verwandt, zeigen sie im Einzelnen weit mehr Toleranz, eine von Platon, der stets nur die ethische und politische Bedeutung hervorhebt, kaum beachtete Würdigung des Schönen und Erfreulichen der Musik, ohne äussere praktische Zwecke, selbst ein bedingtes Gutheissen von Dingen, gegen welche Platon die ganze Strafgewalt des Staates in Bewegung gesetzt haben würde.

Von der bestehenden Sitte und Uebung ausgehend, knüpft auch Aristoteles an den Unterricht in Gymnastik und Musik an. Erstere ist es, die dem Körper Gewandtheit, Schnellkraft, Anmuth geben muss, neben ihr ist für die Seele das Erziehungsmittel die Musik. Allein Aristoteles hebt diese Verwendung der Einwirkung der Musik, des musikalischen Eindruckes zu einem praktischen, und zwar ganz bestimmten praktischen Zwecke (der Jugenderziehung und der sittlichen Bildung überhaupt) keineswegs mit solcher Ausschliesslichkeit und Schärfe hervor, wie es Platon thut. Auch er erkennt zwar die sittenbildende Kraft (*παιδεία*) der Musik, aber er gesteht ihr auch den Werth eines Gegenstandes geistvoller Beschäftigung (*διαγωγή*), ja selbst eines erheiternden Spieles (*παιδιά*) zu. Die Jugend, welche l e r n e n und sich die gehörige sittliche und geistige Bildung erst

---

1) Eines der Lieder, welches die Knaben zuerst singen und mit der Kithara begleiten lernten, ist uns aufbehalten: „Pallas, furchtbare Zerstörerin der Städte, du Kriegslärm erregende Göttin, hohe, feindabwehrende Tochter des grossen Zeus! ich rufe dich — Rossbändigerin, edelste Jungfrau!“ Sahen nun die Knaben die riesige Pallas Promachos des Phidias auf der Akropolis, und die Herrlichkeit des Parthenon, so musste dergleichen wohl unverlöschbare Eindrücke für's Leben zurücklassen! —

2) *Καὶ μουσικὴ πρᾶγμ' ἐστὶ βαθύ τι καὶ καμπύλον*
Ἀεί τε καινὸν ἐξευρίσκει τι τοῖς ἐπινοεῖν δυναμένοις.
Athen. XIV. 18.

erwerben soll, ist wie natürlich auf die sittenbildende Musik angewiesen. Denn die Jugend lernt nicht spielend, sondern der Unterricht wird nur durch Mühe gewonnen. [1]) Daher ist blosser Musikgenuss, oder erheiternde Beschäftigung damit (διαγωγή), nicht für Knaben, sondern für die an Charakter und Bildung vollkommen fertig dastehenden Männer (τελειωθεῖσιν). Es ist ferner für Unvollkommene (die Knaben) das Vollkommene noch nicht passend; daher auch der spielende Antheil an Musik (παιδία) nur für Männer gutzuheissen. An sich ist diese „Paidia" nicht nur nicht tadelhaft, sondern zur Erholung von anstrengenden Beschäftigungen sogar nothwendig, da sie für die Gedrücktheit, welche nach angestrengter Arbeit zurückzubleiben pflegt, als eine Art heilkräftiger Arzenei dient. [2]) Ueberhaupt ist Alles, was unschädlich ergötzt (ὅσα ἀβλαβῆ τῶν ἡδέων) zweckmässig und zur Erholung und Ruhe dienlich. Auch die Diagage, die würdige Beschäftigung, bedarf neben dem sittlich Guten (καλὸν) auch des Angenehmen (ἡδονή), aus der Vereinigung beider entsteht erst das wahrhaft glückliche Leben (τὸ εὐδαιμονεῖν). Die Musik kann sowohl zum Angenehmen gerechnet werden (da sie schon ihrer Natur nach von jedem Alter und Stande, von Gebildeten und Ungebildeten gerne gehört wird), als wegen ihrer sittenbildenden Kraft für ein Förderungsmittel des Guten gelten. In ersterer Beziehung ist sie ein Mittel der Erholung (ἀνάπαυσις), gehört sie zu den Vergnügungen (ἡδέα) und hilft zur Beschwichtigung des Kummers (παύει μέριμναν), so gut wie z. B. Genuss des Weines oder Schlaf. In der andern Beziehung ist sie ein sittliches Bildungsmittel (παιδεία) und eine ernst-mühsame (σπουδαῖα) Sache. [3]) Zu den blossen Unterhaltungen und Vergnügungen ist durchaus die künstliche, prunkhafte, auf rein sinnliche Anregung und das Erstaunen berechnete Musik, wie man sie in Concerten von Virtuosen zu hören bekömmt. [4]) Das Publicum ist aber aus zweierlei Elementen zusammengesetzt, aus gebildeten, geistig freien Menschen und aus Ungebildeten, gemein Denkenden. Wie sich nun die Seelen gemeiner Menschen dieser Art selbst nicht im naturgemässen, menschenwürdigen, unverschrobenen Zustande befinden, jeder aber an solchen Dingen Wohlgefallen hat, die seiner Natur entsprechen, so ist es in der Ordnung, dass diese Fraction des Publicums an den Uebertriebenheiten des Virtuosenthums, an handgreiflichen Effectsachen, Freude hat. Zur billigen Erholung mag es also dienen, und mag daher erlaubt werden, dass von den eigent-

1) Οὐ γὰρ παίζουσι μανθάνοντες· μετὰ λύπης γὰρ ἡ μάθησις. Polit. VIII.

2) Παιδία χάριν ἀναπαύσεως ἐστι την δὲ ἀνάπαυσιν ἀναγκαῖον ἡδεῖαν εἶναι. τῆς γὰρ διὰ τῶν πόνων λύπης ἰατρεία τίς ἐστι. a. a. O.

3) Polit. VIII. 4.

4) Aristoteles drückt sich völlig im Sinne jener modernen Begriffe aus, ἀγών (Wettstreit), gibt hier ganz das Gegenbild zu unseren Virtuosenconcerten.

lichen Virtuosen (Agonisten oder Techniten) Musik in Anwendung gebracht werde, welche keinen anderen und tieferen Eindruck, als einen ganz allgemein angenehmen hervorzubringen geeignet ist, wie ihn auch manche Thiere, kleine Kinder und die Masse der Sclaven bei der Musik zu empfinden pflegen. Musiker dieser Art nehmen aber dafür auch keine andere und höhere Stellung ein, denn als blosse Handwerker und Miethlinge (*βαναύσοι καὶ θῆτοι*), welche für das Vergnügen der unverständigen Menge arbeiten. [1])

Höher als das rein sinnliche Vergnügen an dem Wohlklange der Musik steht die durch das Anhören (*ἡ θεωρία*) derselben bewirkte Katharsis, die Reinigung, oder richtiger Entlastung, der Seele. Denn es gibt Musik, welche, ohne blosse Unterhaltungssache zu sein, doch nicht sowohl geistigsittliche Bildung als Entlastung der Seele bezweckt. Denn wie der Arzt den kranken Körper von denjenigen Stoffen befreit, welche das Uebel veranlassen, und dadurch die Heilung (*ἰατρεία*) bewirkt, so gibt es Fälle und Seelenstimmungen, wo die Seele, von dem einseitigen Pathos einer Leidenschaft gedrängt, sich nach Erleichterung sehnt, sei es, dass dieser Affect niederdrückend ist, wie Leid und Kummer, wo dann die Musik in klagenden Weisen für sie gleichsam das Wort nimmt, und im Ausströmen der Melodie das Seelenleid zugleich mit- und ausströmt, und in der befreiten Seele ein Gefühl des Trostes zurückbleibt; sei es, dass der Affect ein kräftig anregender ist, wie z. B. Kampflust, wo dann die kriegerische Musik, indem sie die Seele noch mehr anregt und gleichsam überfüllt, die Explodirung dieses Affectes herbeiführt und dazu anregt, den Affect im kräftigen Handeln, in muthigem Angriff und standhafter Abwehr zu bethätigen. Daher schliesst sich Aristoteles der Meinung der Philosophen an, welche die Gesänge theils p r a c t i s c h nennen, wenn sie zum Handeln, zur That anregen, theils e n t h u s i a s t i s c h, insofern sie eine rein gehobene, begeisterte Stimmung im Allgemeinen hervorrufen, theils e t h i s c h, insofern sie eine rein sittliche, dabei ruhige Verfassung der Seele zur Folge haben. Denn allerdings ist die Musik auch geeignet (und dies ist ihr höchster Beruf), auf die Tugend (*ἀρετή*) und den sittlichen Character (*τὸ ἦθος*) einzuwirken und letzteren zu bessern (*τὰ ἤθη βελτίω ποιεῖν*); ihr sittlicher Einfluss beginnt schon damit, dass sie es lehrt, sich in rechter Weise zu freuen (*δύνασθαι χαίρειν ὀρθῶς*). Aber ihre Einwirkung ist auch noch eine höhere und bedeutendere. Denn

---

1) Welch' ein Unterschied der Auffassung gegen den Idealisten Platon! Hier spricht der ganz nüchterne aber geistvolle, scharfsinnige Beobachter der Wirklichkeit, der Maestro di color che sanno, wie ihn Dante nennt. Die ganze Auseinandersetzung des Aristoteles lässt erkennen, dass in seiner in (verhältnissmässig s p ä t e n) Zeit die antike Welt bereits Elemente enthielt, zu denen die Gegenbilder in der unsern zu finden nicht schwer ist. Man kann daher hier auch die Ausdrücke „Virtuose, Concert, Publicum“ u. s. w. unbedenklich anwenden.



ein Ausdruck der Aehnlichkeit mit sittlichen Empfindungen (*ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσιν*) findet sich bei allem durch die Sinne Wahrnehmbaren nur im Hörbaren. Von Geschmack und Tasten kann ohnehin keine Rede sein. Was den Augen sichtbar wird, sind eigentlich blosse Vorstellungszeichen (*σημεῖα*) in Formen und Farben (*σχήματα καὶ χρώματα*), und das geistige, sittliche Element zeigt sich nur in dem nachgeahmten Ausdrucke der Seelenzustände, wie sie sich am Körper äussern, was allerdings auch in ein höheres Gebiet hinüberspielt, weshalb man jungen Leuten lieber Gemälde des Polygnot als des Pauson zeigen soll. Nun haben Melodien und Tonarten auch das Eigene, dass sie Seelenstimmungen ausdrücken, und zwar in noch viel entschiedenerer, wirksamerer Weise, so dass das Anhören gewisser Tonarten stets und sogleich irgend eine eigenthümliche Stimmung hervorbringt. So wirkt das Mixolydische als ergreifende Klage (*ὀδυρτικότερως*), die „nachgelassenen" (oder herabgestimmten *ἀνειμέναι*) Tonarten sind weich und schmelzend (*μαλακώτερως*). Umgekehrt reisst das Phrygische zur Begeisterung empor (*ἐνθουσιαστικως*). Die schöne Mitte zwischen diesen entgegengesetzten Richtungen behauptet allein das gemessene, gehaltene Dorische (*μεσως δὲ καὶ καθεστηκότως*). Was von den Tonarten gesagt ist, gilt auch von den Rhythmen. Je nachdem das Gemüth des Hörers ruhiger gefasst oder leichter beweglich ist, werden es Rhythmen im schlimmeren oder besseren Sinne entschieden anregen. Die lebhaft aufgefasste Darstellung eines Seelenzustandes, einer Leidenschaft ruft in dem Auffassenden ganz entschieden einen ähnlichen Seelenzustand, eine ähnliche Leidenschaft wach. Von den Nachahmungen solcher Zustände durch Musik gilt solches um so mehr, als Harmonie und Rhythmus schon an und für sich im Menschen etwas ihnen Verwandtes antreffen [1]), weshalb auch einige Philosophen sagen: „die Seele (*ψυχή*) sei Harmonie," andere: „die Seele habe Harmonie."

Aus alledem geht nun klar hervor, dass die Musik das Vermögen besitzt, der Seele eine sittliche Beschaffenheit zu geben, wenn sie aber dergleichen vermag, so folgt daraus klar, dass man die Jugend dazu anhalten und darin ausbilden muss. [2]) Die jungen Leute sollen also Musik lernen, und zwar nicht blos als Hörer Antheil daran nehmen, sondern auch selbst singen und spielen. Denn um

---

1) Aristoteles sagt: „*καὶ τις ἔοικη συγγενεία ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι*", ohne sich über den Gegenstand der *συγγενεία* näher auszulassen. Aber dass sich diese „Verwandtschaft" nicht auf die wechselseitigen Analogien zwischen Rhythmen und Harmonien beziehen könne, ist klar, weil er von dieser schon an anderer Stelle gesprochen, und weil er sogleich als Folgerung beifügt: „die Seele habe oder sei Harmonie". Daher ist der Sinn der Rede nur auf das *ψυχή* zu beziehen.

2) *Ἐκ μὲν οὖν τούτων φανερὸν ὅτι δύναται ποιον τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἡ μουσικὴ παρασκευάζειν. εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, ὅτι δῆλον προςακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους.* a. a. O.

eine Kunst auch nur beurtheilen und recht verstehen zu können, muss man selbst darin geübt sein. Diese Uebung soll und darf nun freilich nicht so weit gehen, dass die Jugend etwa jene Schwierigkeiten und Künste erlerne, welche man sich nur mit vieler und ausschliessender Uebung eigen machen kann, und mit welcher der artistische Miethling (d. h. der Virtuose) die Menge in Wettkämpfen (Concerten) unterhält. Die Beschäftigung mit Musik darf nicht zum Abbruche der Uebrigen, nicht zum Abbruche der Thätigkeit für den Staat in Krieg und Frieden gereichen. Der junge Staatsbürger soll durch den musikalischen Unterricht nur lernen, das Schöne in Melodien und Rhythmen mit klarer, bewusster Einsicht zu erkennen, zu empfinden, zu geniessen [1]), und auf solche Weise den wahren, sittlichen Nutzen daraus ziehen. Daher ist es gar nicht gleichgiltig, welche Instrumente, welche Harmonien den Gegenstand des Unterrichts bilden. Schwer zu behandelnde Instrumente, wie die Kithara, sind nicht zweckmässig, eben so wenig sind es die üppigen Luxusinstrumente, oder solche, die grosse Fingerfertigkeit erheischen (*δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης*), von denen also auch schon die Alten nicht viel wissen wollten: die Heptagona, Trigona (Harfen), Sambuken, Pektis und Barbytons. (Es bleibt also nur die echt griechische Lyra übrig, und hier ist Aristoteles strenger als Platon, der doch auch die Kithara billigt. Wenn nur die Bezeichnungen der Instrumente nicht so schwankend und ungenau wären!) Die Flöten wirken nicht ethisch, sondern orgiastisch, und mit Recht ist das früher allgemeine Flötenblasen abgestellt worden. Nur wo es auf Erregung von Leidenschaften (z. B. kriegerischen Muth) oder auf eine Katharsis durch Musik mehr als auf Bildung der Seele ankömmt, ist die Flöte gut. Athene, die Weisheitsgöttin, hat ganz wohlgethan, sie wegzuwerfen! Die enthusiastische phrygische Tonart ist für die Flöte wie geschaffen, und daher auch bei solchen Aufgaben ganz zweckmässig. Aber den Vorzug verdient die ruhige, edle mannhafte dorische. Syntonische Tonarten regen zu sehr auf, herabgestimmte wirken das Umgekehrte, wiewohl Sokrates auch diese für bacchischtrunken gehalten hat. Für die Jugend, welche das Glänzende, Auffallende liebt, ist endlich auch das Lydische geeignet, denn es ist eine brillante und doch auch solide Tonart. [2]) Ob von den zwei Grundelementen der Musik (der Melodie und dem Rhythmus) eines oder das andere für Erziehung wirksamer sei, ob die melodische oder die eurhythmische Musik in dieser Beziehung den Vorrang ver-

---

1) A. a, O., VIII. 6. §. 3 u. 4.

2) *Ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν, ἀλλα μᾶλλον ὀργιαστικὸν ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ καιροὺς χρηστέον, ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.* a. a. O.

3) Dies gibt vollkommen den Sinn der Stelle, wo Aristoteles vom *κόσμος* (Schmuck, Zier) und der *παιδεία* (sittenbildende Kraft) des Lydischen spricht.

diene, darüber (meint Aristoteles) haben einsichtsvolle Kenner und Denker bereits gründlich gehandelt. Auf jeden Fall muss man den Gedanken festhalten, dass für die Erziehung der Jugend nur ethische Melodien und ethische Harmonien passen. Eine solche Harmonie ist aber, wie gesagt, vorzugsweise die dorische.

Soweit Aristoteles, und sieht man von den wenigen rein antiken Wendungen und Zügen seiner Auseinandersetzung ab, so sprechen seine Ideen noch heut' mit der vollen Kraft der klar geschauten, klar gefassten, klar ausgesprochenen Wahrheit an. Seine Dreitheilung der Musik, in solche die nur Ohrenschmaus ist, die das Gemüth anspricht und labt, und welche die Seele veredelt, leidet noch jetzt vollständig Anwendung. Den goldenen Lehren des weisen Stagiriten ist noch jetzt Befolgung zu wünschen. Was er verlangt, sind keine unmöglichen Ideale, sondern Dinge, die in ihrer einfachen Natürlichkeit auch ganz einfach und natürlich verwirklicht werden könnten, wenn Mangel an Einsicht, schlechter Wille oder Verkehrtheit nicht auch diese Ideen zu unmöglichen Idealen zu machen eifrig bemüht wären. Der grosse Doppelstern der antiken Welt Platon-Aristoteles leuchtet auch hier in strahlendem Glanze durch die Jahrhunderte!

Der Neuplatonismus trug seinen Mysticismus auch in die Musik hinein. Die alten Götter waren allgemach ausser Credit und ausser Curs gekommen und machten den Dämonen Platz. So stellt denn Porphyrius (*de speciebus bonorum daemonum atque malorum*) die Gymnastik und die Musik unter den Schutz besonderer Dämonen, aber auch die Medizin u. s. w. Und damit auch eine widerwillige Stimme nicht fehle, schrieb Philodemos (im 1. Jahrhundert n. Chr.) gegen den Nutzen der Musik, man solle sich lieber um die Angelegenheiten des bürgerlichen Wesens kümmern, statt kindisch auf der Kithar zu klimpern (*μειρακιώδως ᾄδων καὶ κιθαρίζων*), Demokritos halte die Musik für nicht nothwendig, das Beste sei Gemüthsruhe u. s. w.

III. Die Musiklehre der Griechen.

Die Griechen besassen eine fein ausgebildete Musiklehre, und viele diesen Zweig der Kunst und Wissenschaft behandelnde Schriften neben überaus zahlreichen Notizen, welche anderwärts gelegenheitlich vorkommen. Diese rein theoretisirende, mathematisirende, philosophische, historische, zum Theile sogar nur anektodenhafte Partie des Musiklebens in Hellas ist das, was wir von altgriechischer Musik zweifellos wissen und besitzen. Von musikalischen Kunstwerken selbst sind nur drei, aus späterer Zeit her-

rührende unbezweifelt echte Hymnen, und eine in ihrer Echtheit wenigstens angefochtene ähnliche Composition auf unsere Tage gekommen. Die Musik wurde bei den Griechen Alles und das Höchste, was sie in der Atmosphäre der antiken Welt zu werden vermochte, die volle Entwickelung unter anderen Bedingungen und zum Theil auf anderer Grundlage konnte sie freilich erst in der christlichen Welt finden.

Das Material, den Stoff der Musik bildete, nach griechischer Anschauung, die Stimme und die körperliche Bewegung [1]), das heisst eine rhythmisch geordnete Reihe von Tönen. Die Griechen schieden ihre Musik (nach der von Aristides Quintilianus gegebenen Eintheilung) in die theoretische Musik (*θεωρητικόν*) und in die practische (*πρακτικόν*). Die Theorie theilte sich wieder in den natürlichen und in den künstlichen Theil. Der natürliche (*φυσικόν*) umfasste das mathematische (*ἀριθμετικόν*) und das physikalische (*φυσικόν*) Gebiet der Tonkunst, also in die Behandlung der Zahlen- und der akustischen Verhältnisse der Töne. [2]) Der künstliche Theil (*τεχνικόν*) begriff die Lehren der Harmonik, Rhythmik und Metrik (*ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν*). Die practische Musik war theils angewandte Musik (*χρηστικόν*), welche sich zur theoretischen ungefähr so verhielt, wie angewandte Mathematik zur reinen; theils ausübende Musik (*ἐξαγγελτικόν*). Die angewandte Musik begriff die Lehre von der Melodiebildung, Rhythmenbildung (*μελοποιΐα, ῥυθμοποιΐα*) und die Poesie (*ποίησις*), die Wortdichtung, welche bei der nahen, und besonders in älterer Zeit fast unumgänglich nothwendig geachteten Verbindung von Wort und Ton hier mit hereingezogen, aber nicht als selbstständige Kunst in Ansehen gebracht, sondern nur als Theil dem Ganzen untergeordnet wird. Der ganze rhythmische Theil der practischen Musik der Griechen würde bei uns noch einen Theil der Musiklehre, der musikalischen Theorie bilden. Die exangeltische Musik dagegen fällt mit dem, was wir practisch ausübende Musik nennen, wenigstens in ihren ersten zwei Haupttheilen zusammen. Sie umfasste das Spielen musikalischer Instrumente (*ὀργανικόν*), den Gesang (*ᾠδικόν*) und ausserdem die repräsentirende (dramatische u. s. w.) Darstellung (*ὑποκριτικόν*) welche bei uns schon über das eigentliche musikalische Gebiet hinausliegt. Das von Friedrich Bellermann herausgegebene Syngramm scheidet die Musik in sechs Theile: den harmonischen, rhythmischen, metrischen, organischen (die Instrumente *ὄργανα* betreffenden), poetischen und hypokritischen (darstellenden) Theil. Wenn uns von der griechischen Musiklehre gar nichts Anderes erhalten und gerettet wäre, als das Schema dieser Eintheilungen, so könnten wir schon nach diesen allein auf die bedeutende Ausbildung der Kunst schliessen. Jeder einzelne Theil war

---

1) *Ὕλη δὲ μουσικῆς φωνὴ καὶ κίνησις σώματος*. Aristid. I. S. 7.
2) *Ὧν του μὲν φυσικοῦ το μεν ἐστιν ἀριθμητικον*. Arist. Quint. I. S. 8.

wieder mit Scharfsinn und Geist in seine Details ausgearbeitet, und das Einzelne mit einer Sorgfalt, die oft an Spitzfindigkeit streift, durchgeführt.

Die Musiklehre im engeren Sinne hiess auch wohl „Harmonik," das ist: die Lehre von den Systemen und Tonarten. [1]) Sie theilte sich in siebèn Hauptabschnitten: von den Klängen (*περὶ φθογγων*), von den Intervallen (*περὶ διαστημάτων*), von den Systemen (*περὶ συστημάτων*), von den Geschlechtern (*περὶ γενῶν*), von den Tonarten (*περὶ τόνων*), von den Uebergängen (*περὶ μεταβολῶν*), von der Melodiebildung (*περὶ μελοποιΐας*). Auch diese Anordnung des Lehrstoffes ist klar, wohlbegründet und in pädagogischer Beziehung zweckmässig zu nennen. Wer den Inhalt dieser sieben Lehrabschnitte wohl gefasst hatte, durfte nach den Bedürfnissen der antiken Musik für musikalisch vollkommen ausgebildet gelten. Die Musik aber überhaupt definirten die Griechen als die theoretische und practische Kenntniss eines vollkommenen und organischen Melos, als die Kunst des in Melodie und Rhythmus Zulässigen und Nichtzulässigen, welche zugleich strebt, die Sitten in geordneten Stand zu bringen, oder auch: Kenntniss des Melos und dessen was zum Melos gehört. [2]) Der Ausdruck Melos ist aber weder mit unserem Begriff von Melodie noch mit dem Ausdrucke „Gesang" gleichbedeutend, er begreift vielmehr jede Reihe messbarer Töne, welche in ihrem Zusammenhange den vernünftigen Sinn eines abgerundeten Tonbildes giebt, er bringt gewissermassen eine genetische Erklärung der Musik, denn durch das Melos, den nach dem Kunstgesetze geregelten Gesang, entsteht eben Musik. Zum „vollkommenen Melos" (*μέλος τέλειον*) gehörte nach Aristides: geregelte Bewegung der Stimme und des Körpers, gehöriges Zeitmaass und die daraus gebildeten Rhythmen. [3]) In der Melodie wird nur einfach die Stimme an und für sich (*ἁπλῶς ἡ ποιὰ φονή*) berücksichtigt, im Rhythmus das Maass der Bewegung derselben (*ἡ ταύτης κίνησις*), in den verbundenen Worten (*λέξις*, d. i. der Gesangtext) das Metrum. Diese zusammen bilden erst das vollkommene Melos. [4])

Auch Alypius nennt die Musik die enge Vereinigung der drei Hauptbestandtheile: Harmonik, Rhythmik und Metrik [5]), und Platon

---

1) So definirt sie Aristoxenos, S. 1. *Τὴν πρὸς τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρίαν.* Euklid (S. 1) erklärt: *Ἁρμονικη ἐστιν ἐπιστὴμη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τῆς του ἡρμοςμενόν φύσεως.* Nach Alypius ist die Harmonik die Lehre der geordneten Tonreihen (*περὶ τὸ ἡρμοςμενον πραγματεία*).

2) *Μουσική ἐστιν ἐπιστημη μέλους, καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων* Aristid. Quint. S. 5. Fast wörtlich gleichlautend definirt der ältere Bacchius S. 1. *εἴδησις μέλους* u. s. w.

3) *Τὰ δὲ περὶ μέλος τέλειον συμβαίνοντα· κίνησις φονῆς, τε καὶ σώματος, ἔτι δὲ χρόνοι, καὶ οἱ ἐκ τούτων ῥυθμοι.* Aristides, I. S. 6.

4) A. a. O.

5) Alypius, S. 1.

sagt, das Melos bestehe aus den Worten, der Harmonie und dem Rhythmus.[1]) Dieselben Bestandtheile (Stimme, Harmonie, Rhythmus) schreibt Platon an anderer Stelle der Choreia zu, welche nach seiner weiteren Erklärung eine Verbindung von Tanz und Gesang (ὄρχησις καὶ ᾠδή) ist.[2])

Werden von den drei Bestandtheilen der Musik (oder richtiger des Gesanges ᾠδή) (Melodie, Rhythmus, Rede) nur eine, oder nur zwei zusammengenommen, so entsteht jedesmal etwas Besonderes und Abweichendes. Der Rhythmus im Vereine mit der Melodie ohne mitsingende Menschenstimme ergibt sich durch das Spielen der Instrumente (κρούματα καὶ κῶλα μεσαυλικά, διαύλια)[3]). Der Rhythmus mit Worten, aber ohne Melodie bringt pantomimisch darstellende Declamation (ποιήματα μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως „mit plastischer Darstellung") hervor. Worte und Melodie ohne Rhythmus bilden einen frei recitirenden oder recitativischen Vortrag (κεχυμένα ᾄσματα). Der Rhythmus allein, ohne Worte und Melodie, ist Tanz[4]), Melodie ohne Gesang und ohne Rhythmus findet sich allein nur in den Tafeln der Tonleitern (διαγράμμασι), wo man blos das Verhältniss der Töne unter einander berücksichtigt.[5]) Das Wort ohne Melodie und Rhythmus gibt die alltägliche Sprache, welche „aussermelodisch" (ἐκμμελής) ist, während der zur Musik geeignete Singeton „innermelodisch" (ἐμμελής) heisst.

Diese Auseinandersetzungen zeigen, dass der Begriff der Musik bei den Griechen weniger scharf abgegränzt war, als er es bei uns ist. Die Musik war ja schon ihrem Namen nach die „Musenkunst" (μουσική) in vorzugsweiser Bedeutung, und daher was die Musen immer geben mochten, d. i. was durch künstlerisches Maass durch Rhythmus und Ordnung zur schönen Erscheinung geregelt erschien, in gewissem Sinne Musik. Die Musik war die Ordnerin, welche das „Gleiche, frei und leicht und freudig bindet" und es in geregeltem Gange maassvoller Schönheit führt und erhält: so die Planeten in ihren Bahnen, so die körperliche Bewegung und die Seelenbewegungen des Menschen. Daher ist die Musik den Griechen eine

---

1) *Τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.* (Platon. Republ. III.) Ganz dasselbe sagt mit andern Worten Plutarch, de mus. 35, Dreierlei müsse als kleinstes Element der Musik ins Gehör fallen: der Ton (φθόγγος), die Zeit (χρόνος) und die Sylbe oder der Buchstabe (συλλαβὴ ἢ γράμμα). Aus dem ersten dieser „drei kleinsten" (τρία ἐλάχιστα) entstehe die Harmonie, aus dem zweiten der Rhythmus, aus dem dritten die Worte.

2) Platon. de legib. II.

3) Aristid. 26, Hesychius.

4) Nach Athenäus (I, 36) ausdrücklicher Bemerkung war der „Tanz" nicht blos dasjenige, was wir so nennen, sondern jede (geregelte Bewegung) und gehobene Action des Körpers hiess so: *ἔκαττον γὰρ τὸ ὀρχεῖσθαι ἐπὶ τοῦ κινεῖσθαι καὶ ἐρεθίζεσθαι.*

5) Aristides. Vergl. auch Friedr. Bellermann's Anmerkungen zum Syngramma, S. 22.

Art Aether, eine Art Lebensluft, alles belebend, alles durchdringend, und in ihr lebt und webt Alles. Sie darf dem Menschen so wenig fehlen als Speise und Trank, und wem sie fehlt, der verfällt in wilde Rohheit, das heisst in Maasslosigkeit des Affectes und Anmuthlosigkeit der Geberde. Es gab, wie allbekannt, keine Musen für die Künste, welche die Materie zur schönen, bleibend dastehenden Gestaltung ausprägen, für Architectur, Plastik, Malerei, sondern nur für die in zeitlicher Erscheinung unmittelbarer am und im Menschen sich manifestirenden Künste: Poesie, Gesang, mimische Darstellung, Tanz. Daher stand das Werk des Architecten, Bildhauers, Malers dem ganz fremd gegenüber, was die Griechen Musik nannten, und die Beziehungen, welche unsere Philosophen (z. B. Vischer) zwischen Musik und Malerei mit vollem Rechte und so fein als geistvoll finden, oder jener allbekannte Satz „Musik sei tönende Architectur, Architectur erstarrte Musik" wäre den Griechen ganz unverständlich gewesen. Dagegen spielten die gegenüberstehenden Künste (Poesie, Tanz, Mimik) bei den Griechen um desto mehr in die Musik hinüber, und die Gränzen zwischen ihnen waren nichts weniger als scharf gezogen. Daher kann man z. B. Arion, Thimotheos von Milet u. A. eben so richtig in eine Geschichte griechischer Poesie als griechischer Musik einbeziehen.

IV. Ton. Intervalle. System. Klanggeschlecht.

Die Griechen unterschieden genau zwischen Geräusch (ψόφος) und Ton (φθόγγος). Geräusch ist „jede Erschütterung der Luft, ungebrochen für das Gehör"[1]), d. i. jeder Klang von nicht messbarer, nicht bestimmter Höhe oder Tiefe. Ton dagegen heisst „jeder Fall der Stimme durch gleichartige Anspannung zum Gesange geeignet"[2]), d. i. jeder also gleichartig festgehaltene Klang, dass er eine bestimmte, messbare Höhe oder Tiefe annimmt. Diese Anspannung hat „keine Breite"[3]), d. i. der Ton muss, damit er gleichartig bleibe, zusammengefasst werden, darf sich nicht gleich dem ungebundenen Sprechtone beliebig ausbreiten. Er ist eben deswegen einfach und untheilbar (ἄτομος) und kann desswegen als „einheit-

---

1) Nicomachus, I. S. 7: *Ψόφον μὲν εἶναι πλῆξιν ἀέρος ἄθυπτον μέχρι ἀκοῆς.*

2) Euklid, S. 1. *Φθόγγος μὲν οὖν ἐστι φωνῆς πτῶσις ἐμμελὴς ἐπὶ μίαν τάσιν.* Fast wörtlich so auch bei Gaudentius S. 3 und Bacchius, S. 2.

3) Nicomachus, I. S. 7. *Φθόγγον δὲ (φαμεν εἶναι) φονῆς ἐμμελοῦς ἀπλατῆ τάσιν.*

licher Tonfall von einerlei Spannung“ erklärt werden [1]), er ist der „kleinste Theil der zum Gesang geeigneten Stimme.“ [2]) Er ist also, was unter den Zahlen die Einheit, was in der Geometrie der Punkt (σημεῖον), was in der Zeile der Buchstabe. [3]) Nur wenn die Stimme in einerlei Spannung stehen zu bleiben scheint, heisst sie Ton und wird geeignet, in den Gesang eingefügt zu werden. [4]) Gegen diese Anschauung der jüngeren Theoretiker schrieb dagegen Lasos von Hermione und die alte Schule der Epigonier dem Tone Breite (πλάτος) zu, was Aristoxenes ausdrücklich als Beispiel einer irrigen Meinung anführt. [5]) Diese „Breite des Tones“ war wohl die Empfindung einer gewissen Körperlichkeit, Fassbarkeit des Musiktones gegenüber, der unbestimmt zerflatternden des gewöhnlichen Sprechtones. [6]) Denn „wenn wir sprechen, scheint die Stimme nirgends stehen zu bleiben, weshalb, wer im Sprechen auf einem einzelnen Klange verweilt, sogleich in einen singenden Ton verfällt. Wir hüten uns aber beim Reden gar sehr, dass wir im Affecte nicht in so etwas verfallen. Wer aber singt, beobachtet gerade das Entgegengesetzte.“ [7]) Die Sprechstimme ist deshalb ungetheilt (σύνεχης), die Singstimme ist dagegen getheilt, indem sie von einem Orte (Intervall) auf den andern übergeht (διαστύματινη) und eben deswegen rational, logisch (λογικύ) [8]). Zwar erhöht und senkt sich auch die Sprechstimme, aber sie macht diese Uebergänge rasch und unmerklich, während die Singstimme solche Spannungen deutlich wahrnehmbar (τάσεις φανερὰς ἔχουσα) hören lässt. Es gibt auch einen Mittelweg, eine Mischung von Sprach- und Singeton, man bedient sich dieser Art beim Lesen der Gedichte (ποιημάτων ἀνάγνωσοις), während die in ganz bestimmten Intervallen einhergehende Stimme melodisch (μελῳδικὴ) wird. [9]) Die Sprechstimme übersteigt, auch wenn sie noch so sehr steigt oder

---

1) A. a. O., S. 24: Ἐπίπτωσις φώνης ἐπι μίαν τάσιν καὶ ἁπλην.

2) Aristides, I. S. 9. Φώνης ἐμμελοῦς μέρος ἐλάχιστον.

3) Anonym. Syngramma, S. 29. Nicomachus, S. 37. Aehnlich Theon von Smyrna S. 78.

4) Gaudentius, S. 3.

5) Aristoxenos, I S. 3.

6) Die Sprechstimme bewegt sich in nicht zu „unterscheidenden Intervallen (ἀόριστα διαστήματα), sie geht, wie Bacchius sagt, zu Fusse“ (πεζή) und wird nach den vielen berührten aber nicht festgehaltenen Intervallen von Gaudentius dem Wellenschlagen (ῥύσει) von Ptolemäos den verschwimmenden Regenbogenfarben, oder, weniger höflich, dem Ochsengebrülle und Wolfsgeheul (βουκανισμοῖς καὶ λύκων ὠρυγμοῖς) verglichen. Dagegen bewegt sich die Singstimme (μελῳδικη oder ἐνῳδυς) durch bestimmte Intervalle (ὡρισμένα διαστήματα).

7) Aristox., I. 9. Bekanntlich stellte Cajus Gracchus, wenn er eine Rede hielt, einen Sklaven mit einer Flöte hinter sich, der ihn durch einen tieferen Flötenton mahmen musste, wenn ihn der Affect fortriss, die Stimme allzuhoch zu heben.

8) A. a. O.

9) Aristid., I. S. 7.

sich senkt, nicht den Umfang einer Quinte. [1]) Für die Singstimme wird als Aeusserstes der Umfang zweier Octaven angenommen, wo sie in den hohen Tönen nicht kreischend, in den tiefen nicht dumpf und klanglos werde. [2]) Als tiefster hörbarer Ton gilt die tiefste Note (Proslambanomenos) der hyperdorischen Tonart, welches nach unserer Schrift dem grossen F entspräche, nach der Stimmung aber vielleicht wie unser grosses Des klang. [3]) In solche Tiefe stieg aber die Singstimme nie herab, man sang weder zu tief, noch auch zu hoch, und bewegte sich am liebsten und besten im Umfang einer einzigen Octave. [4])

Es gibt unendliche Töne nach der Höhe und Tiefe zu, aber Stimme und Ohr sind beschränkt, jene kann nur Töne von bestimmt begränzter Höhe oder Tiefe hervorbringen, dieses sie nur eben so beschränkt fassen. [5]) Die Stimme steigt in der Epitasis (*ἐπίτασις* Anspannung) von Tiefe in die Höhe, und erreicht eine Spitze (*ὀξύτης*) als Ziel ihres Emporsteigens, sie senkt sich in der Anesis (*ἄνεσις* Nachlassung) aus der Höhe in die Tiefe herab, wo sie eben so wieder auf einer gewissen Tiefe (*βαρύτης*) als Gränzpunkt stille steht. Diese vier Momente: Steigen, Spitze, Senkung, Tiefe, müssen wohl unterschieden werden, und nicht blos zwei, wie Manche irrig meinen, die Steigen und Spitze, und eben so Senkung und Tiefe immer nur für eins und dasselbe halten. [6])

Das Verhältniss der Töne zu einander ergibt die Intervalle. Ein Intervall (*διαςτήμα*) ist die Abgränzung, der Raum, den zwei Töne von ungleicher Spannung einnehmen [7]), oder der Unterschied (*διαφορὰ*) zwischen zwei nach Höhe und Tiefe verschiedenen Tönen. [8]) Die Intervalle wurden mannigfach eingetheilt: nach der

---

1) Dyonis. Halic. (de comp. verb. XI.) *διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἑνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διαπέντε ὡς ἔγγιστα καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τονῶν καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὀξὺ οὔτε ἀνίεται τοῦ χωρίου τούτου πλεῖον ἐπὶ τὸ βαρύ.*

2) Nicom. I. S. 20.

3) Siehe Bellermann's Commentar zum Syngramma, S. 6 u. s. w., wo man die scharfsinnige Beweisführung nachlesen wolle.

4) Ptolem. III. 11.

5) Aristox. I. S. 13 und 14.

6) Aristoxenos, I. S. 10. Auch Aristides (I. 8) macht diese Viertheilung; *ἄνεσις* und *ἐπίτασις* sind ihm, ganz richtig, Modificationen der Spannung der Stimme *τάσις*, die Tiefe *βαρύτης* ist dasjenige, was aus der Anesis, und umgekehrt die Spitze, *ὀξύτης*, was aus der Epitasis entsteht. Die Tasis kann aber auch ohne Senkung oder Hebung stehen und verweilen (auf demselben Tone verharren) *τάσις δὲ ἐστι μονή καὶ στάσις τής φωνῆς.*

7) Aristox. I. S. 15. *Διαστήμα δὲ ἐστι τὸ ὑπο δύο φθόγγων ὡριςμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἐχόντων.*

8) Bacchius, S. 2. — Nicomachus, I. S. 24 definirt: *δυοῖν φθόγγων μεταξύτης*; Gaudentius, S. 4: *ὑπο δύο φθόγγων περιεχόμένον*; Aristid., I. S. 13: *μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυοῖν φθόγγων περιεγραμμένον.* Alle diese Definitionen sind, wie man sieht, fast gleichlautend, weil eben alle das Rechte genau treffen.

Grösse, nach dem Geschlechte (diatonisch, chromatisch, enarmonisch), ferner je nachdem sie Consonanzen oder Dissonanzen, zusammengesetzt oder nicht zusammengesetzt, rational oder nicht rational sind. Nach der Grösse schied man sie in grosse und kleine, je nachdem ihre Gränzen einen weiteren oder engeren Raum einschliessen [1]. Der Ton (τόνος) beträgt so viel als der Zwischenraum der Quarte und der Quinte ausmacht. [2]) Daher wird Ton definirt, als „der Unterschied zwischen den ersten Consonanzen nach der Grösse. [3]) Er galt als das erste Intervall, durch welches die Stimme sich ausdehnt [4]), obschon er selbst wieder in die Hälfte, das Drittel und Viertel seines Raumes eingetheilt werden konnte. Der Halbton hiess Hemitonion (ἡμιτόνιον), der dritte Theil eines Tones hiess die „kleinste" chromatische Diesis (δίεσις χρωματικὴ ἐλαχίστη), der Viertelton hiess kleinste enarmonische Diesis (δίεσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη) [5]), oder auch kurzweg enarmonische Diesis. [6]) Bacchius bezeichnet die Diesis als „den kleinsten Theil eines Tones, den singbar (ἐμμελῶς) zu erhöhen oder nachzulassen die Natur gestattet." Nach ihm und Aristides ist sie so viel als der vierte Theil eines ganzen Tones, denn die Diesis doppelt genommen gibt den Halbton, der Halbton doppelt genommen den Ton. [7]) Ein kleineres Intervall als die Diesis vermag weder die Stimme hervorzubringen noch das Ohr zu unterscheiden. [8]) Die Erhöhung des tiefern Tones zum höhern Halbtone geschah mit zwei Modificationen, welche den Namen Limma (λεῖμμα) und Apotome trugen. „Denn," sagt Gaudentius, „was insgemein Hemitonium genannt wird, ist kein genaues Hemitonium (kein ganz genauer halber Ton), sondern heisst nur gewöhnlich Hemitonium, ist aber eigentlich ein Limma." [9])

Zur Erklärung dieses Gegenstandes (der einer der characteristischesten Unterscheidungspuncte der griechischen Musik von der unsrigen ist) wird es nöthig, auf den mathemathisch-akustischen Theil der griechischen Tonlehre einen Blick zu werfen. Es ist eine bekannte Erzählung, dass Pythagoras, als er zufällig an einer

---

1) Euklid. S. 8.

2) Aristox. I. S. 45. Bacchius, S. 2.

3) Ἔστι δὴ τόνος ἡ τῶν πρώτων συμφώνων κάτα μέγεθος διαφορά. Aristox. S. 21. Τόνος hiess auch so viel wie Ton überhaupt (Euklid 19) oder als Tonart (Aristides, I. S. 22).

4) Aristides, I. S. 15.

5) A. a. O., II., S. 46.

6) Gaudentius, S. 5.

7) Bacchius, S. 2. Aristides, I. S. 13. Mit dieser Rechnung geht das „Limma" freilich nicht zusammen.

8) Aristox., I. S. 14 und 21.

9) Gaudentius, S. 15. Τὸ δὲ ἡμιτόνιον καλούμενον οὐκ ἔστιν ἀκριβῶς ἡμιτόνιον. Λέγεται δὲ κοινῶς μὲν ἡμιτόνιον, ἰδίως δε λεῖμμα.

Schmiedewerkstätte vorüberging, die Hämmer in verschiedenen Tönen klingen hörte, und sogleich eintrat, um der Ursache dieses Unterschiedes nachzuforschen. Er habe nun, heisst es, die Ursache in dem verschiedenen Gewichte der Hämmer gefunden. Denn der doppelt schwere Hammer liess gegen den einfachen die Octave hören, der 3 : 4 schwere die Quarte, der 2 : 3 schwere die Quinte.[1] Nun habe Pythagoras zwei Saiten von gleicher Länge und Stärke genommen, und daran Gewichte aufgehängt, welche der Schwere der Hämmer entsprachen. Richtig liess die mit doppeltem Gewicht gespannte Saite die Octave hören u. s. w.[2] Damit sich nicht begnügend, habe Pythagoras verwandte Experimente mit Essigkrügen, Steinplatten u. s. w. gemacht, und überall das beobachtete Gesetz durch die gleichen Erscheinungen bestätigt gefunden. Nun habe er einen Kanon, d. h. ein genaues Richtmaass genommen und darüber gespannt. Die halbirte Saite tönte die Octave, das Verhältniss von drei zu vier gab die Quarte, jenes von zwei zu drei die Quinte. Innerhalb der Octave, erklärte nun Pythagoras, müsse alle Erkenntniss der Musik (μουσικῆς ἐπίγνωσις) gesucht werden, und man dürfe die Tonverhältnisse nicht nach dem Gehöre (ἀκοή), nicht nach dem Sinneneindrucke (αἴσθησις) prüfen und beurtheilen, sondern nach der Schärfe des Verstandes (νοῦς)[3], d. h. auf mathematischem Wege. Der Kanon, oder das Monochord, wurde der wissenschaftliche Apparat, an den sich eine Welt voll Arbeit und Wissenschaft knüpfte. Noch sterbend empfahl es Pythagoras seinen Schülern. Von Euklid ist eine „Theilung des Kanons" (κατατομὴ κανόνος) erhalten, welche 20 Sätze (Theoremen) enthält.

Nach den Rationen ergab sich für den grossen ganzen Ton (τόνος die höhere Spannung von τείνω) das Verhältniss von $^8/_9$; da es (dem 16. Theorem des Euklid) unmöglich war, den ganzen Ton in zwei

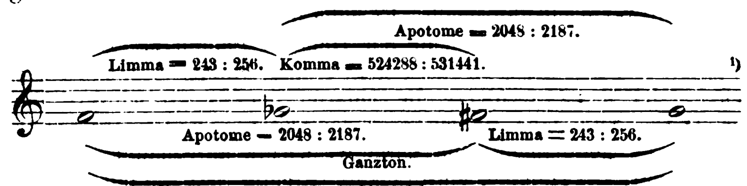
---

1) Die Schmiedehämmer des Pythagoras sind mit Recht ins Fabelbuch geschrieben worden, denn es ist ja nicht der Hammer, der beim Anschlagen klingt, sondern der Ambos, und folglich das verschiedene Gewicht der Hämmer für die Höhe des erklingenden Tones ganz gleichgiltig. Ebenso ist die Geschichte mit den an Saiten gehängten Gewichten, wie schon Galileo Galilei bemerkte, ein Märchen. Denn es verhalten sich (nach Muschenbroek) die gleichzeitigen Schwingungszahlen wie die Quadratwurzeln der angehängten Gewichte, so dass zur Octave eine Belastung 1 : 4 gehört. S. Forkel, Gesch. d. Musik, 1. B. S. 320.

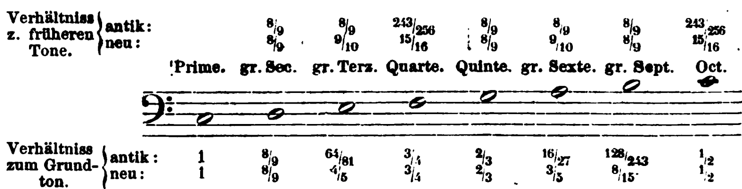
2) Gaudentius, S. 13. Nicomachus, S. 10. Letzterer Autor spricht von vier Saiten, die mit Gewichten im Verhältnisse von 6, 8, 9, 12 gespannt wurden. Die äussern Saiten tönten die Octave, die mittlern die Quarte und Quinte. Auch ein gewisser Diokles, von dem Suidas Erwähnung thut, soll eine ähnliche Entdeckung gemacht haben, da er an einer Töpferwerkstätte vorüberging, wo der Töpfer eben Töpfe anschlug.

3) Plutarch de mus. 37.

gleiche Theile zu theilen, so geschah nun die Theilung in folgender Art:



In der diatonischen Scala kommen zwei Limma, nämlich zwei Halbtonschritte, vor. In der Chromatik bildet z. B. in der lydischen Tonart der Schritt von *e* nach *fis* [2]) einen Ganzton, da aber dazwischen der Limmaschritt *e* nach *f* liegt, so bildet *f* zu *fis* folgerichtig den Ueberrest, d. i. Apotomeschritt. Das Limma ist kleiner als der wahre Halbton, und steht nach den Rationen der Pythagoräer im Verhältniss 243 : 256. Der Rest von da bis zum folgenden Halbtone heisst Apotome (Abschnitt) und steht im Verhältnisse von 2048 : 2187. Die Differenz zwischen Limma und Apotome aber, die im Verhältnisse von 524288 : 531441 stehet, heisst Komma (κόμμα, Abschnitt). Die Verhältnisse unserer Scala sind im Vergleiche zur antiken folgende (wobei die höheren Ziffern die antike, die darunter gesetzten die moderne Berechnung versinnlichen; ferner die Ziffern unter den Noten das Verhältniss, in dem zum Grundtone jeder folgende Ton stehet, ausdrücken, dagegen die Ziffern oberhalb der Note das Verhältniss jedes Tones zum vorhergehenden tiefern).



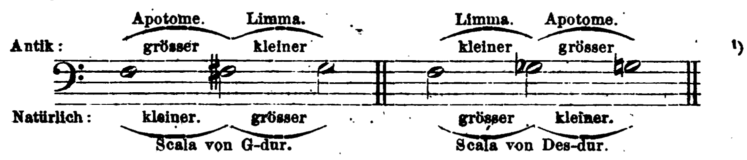
Die Abweichungen bei Berechnung der Terz (und ihrer Verwandten der Sexte) fallen von selbst auf. Die weitere Folge ist, dass sich

---

1) Die ungleiche Theilung des Tones wird bei Boethius durch folgende Berechnung anschaulich gemacht: das Verhältniss des ganzen Tones ist 8 : 9, zwischen welche Zahlen keine natürliche Mittelzahl fällt. Nimmt man sie um's Doppelte höher, 16 : 18, was wieder das Verhältniss des Ganztones gibt, so ist 17 ihre natürliche, aber sie nicht gleichmässig abtheilende Mittelzahl. Denn 17 zu 16 verglichen hat letztere Zahl ganz in sich, und überdies ihren sechszehnten Theil (d. i. eins). Vergleicht man dagegen 18 zu 17, so hat erstere Zahl die andere ganz in sich und überdies deren siebenzehnten Theil. Nun ist aber $^1/_{16}$ grösser als $^1/_{17}$, folglich die Theilung ungleichmässig. Mehr darüber im Anhange.

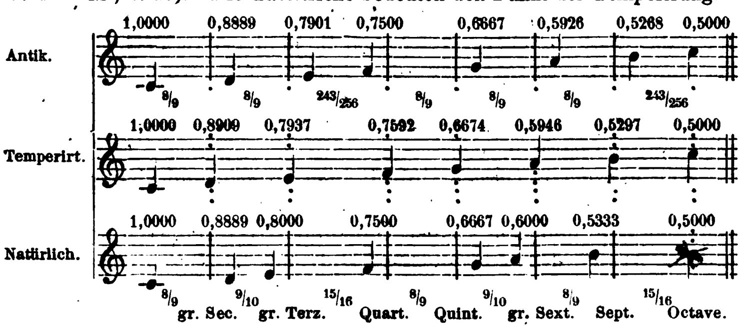
2) Oder, wie man nach griechischer Terminologie sagen müsste, „von Hypate hypaton zu Lichanos hypaton". Das Nähere darüber weiterhin.

das Verhältniss des Halbtonschrittes (des Limma) von *e* zu *f* nach antiker Berechnung wie $^{243}/_{256}$, nach neuer wie $^{15}/_{16}$ ergibt. Eben so der Halbtonschritt von *h* zu *c*. Sonach ist nun z. B. in der Scala von *g* der Schritt von *fis* zu *g* (das Limma) nach antiker Weise kleiner, nach der natürlichen grösser als der Schritt von *f* zu *fis*. Eben so ist in *Des*-dur der Limmaschritt von *f* zu *ges* nach antiker Weise kleiner, nach der natürlichen grösser, als der Schritt von *ges* zu *g*. Daher ergibt sich rücksichtlich der Halbtöne gerade das Umgekehrte



Wir sehen das *fis* als Erhöhung von *f*, das *ges* als Erniedrigung von *g* an, bei uns steht *ges* dem *g* näher als dem *f*, und *fis* dem *f* näher

1) Zu mehrerer Deutlichkeit diene die vergleichende Zusammenstellung der antiken, der temperirten und der natürlichen Scala (Bellermann, Tonl. d. Gr., S. 20). Die Tactstriche bedeuten den Punkt der Temperirung.



Genau trifft in allen drei Scalen nur die Octave zusammen. Secunde, Quarte und Quinte sind in der natürlichen und der antiken gleich. Die Terz, Sext und Septime sind in der natürlichen Scala tiefer, in der antiken höher als in der temperirten. Die temperirte Secunde und Quinte sind tiefer, die temperirte Quarte ist höher als die natürliche und antike. Bellermann bemerkt dazu: „Das wesentlich von unserer Scala sich Unterscheidende ist also hier das gänzliche Ausserachtlassen und Nichtkennen der Terz; und man muss gestehen, dass die Alten, denen die Natur so gut wie uns die natürliche diatonische Scala erklingen liess, ihre wahre Bedeutung und ihren Ursprung nicht richtig verstanden haben. Denn mag auch die Ableitung des *a* als dritter Quinte von *c* aus nicht auffallen und bei einer harmonischen Begleitung der Scala durch darüber angebrachtes Dur oder Moll rechtfertigen lassen, so ist doch jedenfalls das Verkennen der Töne *e* und *h* als Terzen des Grund- und Dominantenaccordes und ihre Ableitung aus der vierten und fünften Quinte von *c* aus durchaus wider die Natur."

als dem *g*. Die Griechen kannten nicht die Erniedrigung eines Tones in unserem Sinne, sondern nur Limma und Apotome, beide auf denselben tieferen Ton bezogen. Selbst in der Tonleiter, die wir *a-moll* nennen würden, sind die Töne *c* und *f* Limmas von *h* und *e*.

Aristoxenes sagte sich von den Pythagoräischen Rationen los, und theilte die Octave in 12 gleiche Halbtöne. Er wurde dadurch der Vater der sogenannten temperirten Stimmung, wo *fis* und *ges*, *cis* und *des* u. s. w. auf einen mittlern Punct zusammenfallen, und eben deswegen keines mathematisch ganz genau ist. Aristoxenos (nachdem er die Quarte als aus zwei Tönen und einem halben Tone bestehend ansehen gelehrt) sagt nun: „es sei *e* — *a* die Quarte, nun nehme man die Terz *a* — *f* und *e* — *gis*, dann die Quarten *f* — *b* und *gis* — *dis*, so wirst du hören, dass das *dis* gegen das *b* eine Quinte bildet:“ [1])



Es ist also *dis* vollständig an die Stelle des *es* getreten, folglich die temperirte Stimmung erzielt. [2]) Gaudentius nennt die Tonzeichen z. B. für *dis* und *es* gleich hoch (ὁμότονα), bei denen „es keinen Unterschied macht, welche davon man zur Notirung anwendet.“ Denn das Notenzeichen, welches z. B. in der phrygischen Tonart diatonischen Geschlechtes auf den Ton *es* fällt, wird im enarmonischen Geschlechte für denselben Ton *es* durch das Notenzeichen für *dis* ersetzt. Hier ist also selbst eine Art enharmonischer Verwechslung eingetreten.

Der ganze Ton (τόνος) wird in einen grossen und kleinen unterschieden. Das Verdienst, diesen Unterschied zwischen dem grossen Ganztone ($^8/_9$) und dem kleinen Ganztone ($^9/_{10}$) gefunden zu haben, gebührt wieder dem Alexandriner Didymus. [3]) Intervalle, welche

---

1) Aristoxenos, S. 56, 57. Um mehrerer Deutlichkeit willen sind hier die Töne mit den uns geläufigen Namen genannt.

2) Friedr. Bellermann (Tonleitern d. Gr., S. 20.) sagt darüber: „Dass die Alten sich bei Ausübung ihrer Musik der Temperatur bedient und ihre Instrumente darnach gestimmt haben, und nicht zweierlei Saiten oder bei den Blasinstrumenten zweierlei Löcher für den Unterschied von *fis* und *ges* u. dgl. gebraucht haben, kann allein schon wegen der Schwierigkeit jene feinen Unterschiede für's Ohr darzustellen nicht wohl anders sein.

3) Das Verhältniss der Durscala ist nach dieser Unterscheidung folgendes:

gr. Ton. kl. Ton. gr. Halbt. gr. T. kl. T. gr. T. gr. Halbton.
c — *d* — *e* — *f* — *g* — *a* — *h* — *c*

Der kleine Ganzton unterliegt, bei ausgeglichener Stimmung, nie der Temperirung. Den sehr fühlbaren Unterschied zwischen grossen und kleinen Ganzton durch ein Monochord mit vier Saiten (die Contradictio in termino mag hingehen, man spricht in ähnlichem Sinne von silbernen Hufeisen und Jean

eine Berechnung zulassen, heissen rational (ῥητά), im entgegengesetzten Falle irrational (ἄλογα).[1] Diese Eintheilung ist höchst schwankend, man könnte beinahe eben so gut sagen, die Musik werde eingetheilt in richtig ausgeführte und falsche. Tonos, Hemitonion, Ditonos, Tritonos und ähnliche, deren Grösse sich ausdrücken lässt, sind rational, die aber diese Grössen in Grösseres oder Kleineres in nicht fasslicher Weise (ἀλόγῳ τινὶ μεγέθει) verändern sind irrational.[2]) Die Intervalle sind ferner grössere oder kleinere. Die grösseren heissen:

Diatessaron	die reine Quart,
Tritonos	die übermässige Quarte oder kleine Quinte,
Diapente	die reine Quinte,
Tetratonos	die kleine Sexte,
Hexachordon	die grosse Sexte,
Pentatonos	die kleine Septime (4 ganze und 2 halbe also zusammen 5 ganze Töne enthaltend),
Heptachordon	grosse Septime,
Diapason	Octave (δία und πάς „das Ganze umfassend“),
Diapason und (καὶ) Diatessaron .	Octave und Quarte (Undecime),
Diapason und Diapente	Octave und Quinte (Duodecime),
Disdiapason	zweite Octave,
Trisdiapason	dritte Octave (wurde jedoch nie angewendet).[3])

Die kleinern Intervalle sind:

Diesis (enarmonisch und chromatisch), Hemitonion,
Tonos, Triemitonion (kleine Terz, drei Halbtöne),
Ditonos (grosse Terz, 2 Töne).

Nach ihrer näheren oder entfernteren Beziehung auf einander werden die Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen eingetheilt. Consonanz (συμφωνία) ist die Mischung zweier Töne von ungleicher Höhe und Tiefe, bei denen das Melos nicht mehr vom tiefen Tone zu nehmen scheint als vom höheren, und umgekehrt nicht mehr vom höheren als vom tieferen[4]), oder „Consonant sind

---

Paul wünscht, im Titan, einmal eine Handvoll Erde aus dem Monde), experimentirend herauszustellen lehrt sehr deutlich Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister.

1) Euklid, S. 8. Aristides, I. S. 13.

2) Euklid, S. 9.

3) Aristox., I. S. 20.

4) *Συμφωνία δὲ τί ἐστι; Κρᾶσις δύο φθόγγων, ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύ-*

solche Töne, bei welchen, wenn man sie zugleich anschlägt oder auf der Flöte bläst, immer das Melos des tiefern gegen den höheren, und des höheren gegen den tieferen dasselbe ist, indem bei ihrem Hervorbringen gleichsam eine Vermischung und eine Verbindung zu einer Einheit sich ergibt, während **Einklänge** (Unisone ὁμόφωνοι) eine **wirkliche** Einheit zeigen, da sie sich weder durch Tiefe noch durch Höhe von einander unterscheiden." [1]) Oder kurz: „Consonanz ist die Vermischung eines höheren und tieferen Tones." [2]) Durch den wohllautenden Zusammenklang dieser Mischung kommen in der Consonanz beide unter einander verschiedene Intervalle gleichartig und gleichberechtigt zur Geltung und bilden in ihrem Zusammentönen ein Drittes, das selbst wieder eine Art von Einheit vorstellt. „Dissonanz (διαφωνία) dagegen ist die Nichtvermischung zweier Töne, welche, indem sie der Vereinigung widerstreben, durch ihren Missklang das Ohr hart berühren," [3]) bei denen das Melos entweder den höheren oder den tieferen Ton vorklingen lässt. [4]) Die kleinste und erste Consonanz war den Griechen die Quarte, „was noch kleiner ist dissonirt," [5]) folglich nicht allein die Secunde, sondern auch die Terz. Nach den Rationen der Pythagoräer besteht die Quarte aus zwei Ganztönen und einem Limma. Sofort ist die Quinte Consonanz, die nach den Pythagoräern aus drei Ganztönen und einem Limma besteht. Da Aristoxenos und die ihm beistimmenden Harmoniker die nach dem Gehöre gefundene Octave in sechs gleiche Ganztöne und zwölf gleiche Halbtöne theilten, so bestand nach ihnen die Quarte genau aus $2^1/_2$, die Quinte aus $3^1/_2$ Tönen. Quarte und Quinte zusammen geben die Consonanz der Octave:

$$\overbrace{c - f}^{4} + \overbrace{f - \bar{c}}^{5} \text{ oder } \overbrace{c - g}^{5} + \overbrace{g - \bar{c}}^{4}$$

Diese drei Intervalle kannten schon die ältesten Musiker, Philolaos nannte die Octave vorzugsweise **Harmonia**, die Quarte **Syllabe** (συλλαβή), weil sie die erste Zusammenfassung consonirender Intervalle ist,

---

τητι λαμβανομένων, ἐν ᾗ οὐδέν τι μᾶλλον τὸ μέλος φαίνεται τοῦ βαρυτέρου φθόγγου, ἤπερ τοῦ ὀξυτέρου· οὐδὲ τοῦ ὀξυτέρου ἤπερ τοῦ βαρυτέρου. Bacchius, S. 2.

1) *Ὁμόφωνοι μὲν εἰσιν, οἱ μήτε βαρύτητι μήτε ὀξύτητι διαφέροντες ἀλλήλων. σύμφωνοι δὲ ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ ᾖ ὅταν οἱονεὶ κρᾶσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγοιν καὶ ὥςπερ ἑνότης παρεμφαίνηται.* Gaudentius, S. 11.

2) *Ἔστι δὲ συμφωνία μὲν κρᾶσις δύο φθόγγων, ὀξυτέρου καὶ βαρύτερου.* Euklid, S. 8.

3) *Διαφωνία δὲ τοὐναντίον δύο φθόγγων ἀμιξία, μὴ οἵων τε κραθῆναι ἀλλὰ τραχυνθῆναι τὴν ἀκοήν.* Euklid., S. 8.

4) *Διαφωνία δὲ τί ἐστιν; ὅταν δύο φθόγγων ἀνομοίων τυπτομένων ἤτοι τοῦ βαρυτέρου φθόγγου τὸ μέλος ὑπάρχῃ ἢ τοῦ ὀξυτέρου.* Bacchius, S. 14.

5) Nicomachus, I. S. 16.

die Quinte aber Dioxian (δι' ὀξεῖαν), weil sie, der Quarte angrenzend' diese an Schärfe übersteigt. [1]) Aristoxenos nennt gleichfalls nur diese drei als Consonanzen, „was dazwischen ist, dissonirt." [2]) Euklid nennt sie auch, deutet aber mit dem Zusatze „und andere solche" (καὶ τὰ ὅμοια) auf die Möglichkeit noch anderer hin. [3]) Bacchius zählt auch noch auf: Diatessaron, Diapente, Diapason, Diapason mit Diatessaron, Diapason mit Diapente, Disdiapason. [4]) Die einfachen Rationen 1:2 für die Octave, 2:3 für die Quarte, 3:4 für die Quinte, sicherten diesen Intervallen die Ehre, Consonanzen zu sein. Die schwer fassliche Ration 64:81 (statt des richtigen 4:5) für die grosse Terz und 16:27 (statt 3:5) für die grosse Sext verwies diese Intervalle unter die Dissonanzen, obschon sie sich nicht minder trefflich mischen als Quarten oder Quinten. Aber nach dem pythagoräischen Glaubensbekenntnisse durfte man den so oft Täuschungen unterworfenen Sinnen nicht, sondern nur dem nicht irrenden Verstande vertrauen. Dieses Vorurtheil setzte sich im Laufe der Jahrhunderte so fest, dass selbst Aristoxenos von der Anschauung, die Terz sei eine Dissonanz, nicht loskam. Man unterschied neben der Symphonie und Diaphonie auch noch die Antiphonie (den Gegenklang), und die spätere Theorie nahm auch noch eine Paraphonie (den Nebenklang) an. Antiphon waren Octaven, welche die angenehmste Symphonie [5]) bilden, und selbst eine Zusammensetzung der beiden anderen Symphonien (Quarte und Quinte) sind. Die Octave ist es allein, deren man sich im zweistimmigen Gesange bedienen kann. [6]) Der Ausdruck Paraphonie kömmt erst bei Gaudentius und Bacchius vor. Des Bacchius Definition „Paraphonie entstehe, wenn bei zwei ungleichen Tönen des Melos vom tieferen nicht mehr habe als vom höheren," [7]) fällt mit seiner Definition der Symphonie unterschiedlos zusammen. Aus der Darstellung des Gaudentius [8]) dagegen sieht man, dass die Paraphonie ein Mittelding zwischen der Symphonie und Antiphonie ist, weder die vollkommene Mischung der ersteren, noch den harten Widerstreit der letzteren zeigt. Paraphonien sind: die grosse Quarte, kleine Quinte und grosse Terz [9]), und zwar nur diese nämlich, der Intervall in drei Tönen von Parypate meson zur Paramese und in zwei Tönen der Intervall von Meson Diatonos zur Paramese. Nun ist aber z. B. in der Tonreihe von *A*, Parypate meson gleich *f*, Meson

---

1) und 2) Aristox., I. S. 45.
3) Euklid, S. 8.
4) Bacchius, S. 3.
5) Nicomachus, S. 9.
6) Aristoteles Problema 18.
7) Bacchius, S. 15.
8) Παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου. Gaudentius, S. 11.
9) Gaudentius, S. 11.

Diatonos gleich *g*, Paramesos gleich *h*. In der Tonreihe von *h'* sind diese drei Töne gleich *g*, *a*, *cis*. Und so analog in jeder von einem andern Tone beginnenden Tonreihe. Der zwischen den vollkommenen Consonanzen Quarte und Quinte mitten inne stehende Tritonos galt also als Halbconsonanz, und der grossen Terz (dem Ditonus) wurde die gleiche Vergünstigung zugestanden, denn man hatte mittlerweile das wahre Zahlenverhältniss für sie gefunden; brachte es aber gleichwohl nicht übers Herz, sie zur Consonanz zu machen, sie brachte es nur zur Halbconsonanz. 1)

Wird zur Octave ein anderes consonirendes Intervall beigefügt, so entsteht wieder eine Consonanz 2), daher die Undezime (Octave und Quarte) und Duodezime (Octave und Quinte) Consonanzen sind. 3) Das Aeusserste ist die Doppeloctave mit der Diapente, denn bis zur dritten Octave dehnt man die Stimme nicht aus, obschon der höchste Ton der sogenannten Jungfrauflöten gegen den tiefsten der sogenannten übervollkommenen Flöten (mit denen man Männerchöre begleitete) einen weiteren Abstand bildet. 4) Nach Theon von Smyrna erweiterten aber die Neueren (νεώτεροι) den Umfang auf 25 Stufen, das ist auf das Trisdipiason und einen Ton. 5)

Die Intervalle waren zusammengesetzte (σύνθετα) oder einfache (ἀσύνθητα), je nachdem andere zwischen ihnen lagen und in ihnen einbegriffen waren oder nicht. Der Schritt von unmittelbar nach einander gesetzten Tönen (τὰ ὑπὸ τῆς ἑξῆς φθόγγων περιεχόμενα) ergab nicht zusammengesetzte Intervalle und umgekehrt. Einige Intervalle waren gemeinschaftlich. So ist der Halbton im enarmonischen Geschlechte zusammengesetzt, denn er begreift zwei Vierteltöne, im chromatischen ist er nicht zusammengesetzt. Eben so ist der ganze Ton im chromatischen Geschlechte zusammengesetzt, denn er theilt sich in zwei Halbtöne, im diatonischen ist er nicht zusammengesetzt. Die kleine Terz ist im chromatischen Geschlechte nicht zusammengesetzt, denn sie bildet (wie wir sehen werden) zum nächstieferen Tone den unmittelbaren Schritt, dagegen ist sie im diatonischen Geschlechte zusammengesetzt, denn es liegen zwischen ihr und dem sie bestimmenden Tone andere Intervalle, z. B. zwischen $\bar{c}$ und *a* der Ton *h*, der abwärts einen Ton, aufwärts einen Halbton weit

1) Manuel Bryennius nimmt, S. 416, die Paraphonie des Gaudentius an. Bryennius gehört übrigens nicht mehr der antiken Zeit, sondern dem byzantinischen Mittelalter an, er lebte im 14. Jahrhundert.

2) Aristoxenos, I. S. 20 u. 45, Ptolem. I. Kap. 6.

3) Aristox., I. S. 20.

4) Euklid, S. 13.

5) Theon, S. 98. Plutarch (de Ei Delphico 10) spricht von fünf Consonanzen: Quarte, Quinte, Octave, Octave und Quinte, Doppeloctave. Es gebe nicht mehr und nicht weniger als diese fünf, denn die Octave mit der Quarte (die Undezime), sei nicht dahin zu rechnen, weil sie sich nicht unter die regelmässigen Zahlenproportionen der übrigen einreihen lasse (ἔξω μέτρου βαίνουσαν).

entfernt ist. Aus ganz gleichen Gründen ist die grosse Terz im diatonischen Geschlechte zusammengesetzt, nicht aber im chromatischen, wo sie zum nächsttieferen Tone einen unmittelbaren Schritt bildet. Die Vierteltöne sind alle nicht zusammengesetzt. Was grösser ist als die grosse Terz, also Quarten, Quinten u. s. w., ist Alles zusammengesetzt [1]), denn es gibt kein System, in dem Quarte unmittelbar auf Quarte, Quinte auf Quinte u. s. w. folgte, sondern es liegen zwischen ihnen andere Intervalle.

Durch geordnete Zusammenstellung mehrerer Intervalle entsteht ein System (σύστημα). [2]) Die Zusammenstellung von Intervallen nach Octaven, Quinten, Quarten u. s. w. würde also mit diesem Namen zu bezeichnen sein. Insofern nun die Intervalle nach den Einschnittspuncten der Quarte, Quinte, Octave in Gruppen zusammengefasst sind, ergibt sich für sie eine neue Unterscheidung, je nach der Stellung, welchen der Halbtonschritt darin einnimmt [3]), was bei Quarten drei Unterschiede gibt, z. B.:

1. *h c d e*
2. *a h c d*
3. *g a h c*

bei Quinten vier:

1. *e f g a h*
2. *d e f g a*
3. *c d e f g*
4. *h c d e f*

bei Octaven, rücksichtlich der zwei vorkommenden Halbtöne, sieben Unterschiede. Die Distinction erhält ihre Wichtigkeit und practische Anwendung erst in der Lehre von den Tonarten. Diese Unterscheidungen gehören dem diatonischen Geschlechte an, im enarmonischen werden die Quarten und Quinten, je nach ihrem tiefsten Tone unterschieden, wie er nämlich nach einander auf die Töne fällt, die wir weiterhin als „tiefdicht, mitteldicht und hochdicht" kennen lernen werden, was bei den Quinten dann den Unterschied gibt, dass der sogenannte diazeuktische (ganze) Ton zwischen Mese

---

1) Euklid. S. 8.

2) *Σύστημα δὲ ἐστι τὸ ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστημάτων συγκείμενον.* Euklid, S. 1. *Σύστημα δὲ τί ἐστι; τὸ ἐκ πλειόνων ἢ δύο φθόγγων μελῳδούμενον.* Bacchius S. 2. *Σύστημα δὲ ἐστι δυοῖν ἢ πλειόνων διαστημάτων σύνοδος.* Nicom., S. 25. *Σύστημα δέ ἐστι τὸ ὑπὸ πλειόνων ἢ δυοῖν διαστημάτων περιεχόμενον.* Aristid., I. S. 15. Thrasyllus der Mathematiker (bei Theon von Smyrna, c. 3) definirt: *Σύστημα διαστημάτων ποιὰ περιοχή, οἷον τετράχορδον, ὀκτάχορδον.*

3) Euklid, S. 14. Gaudent. S. 18. Ptolem., II. 3.

und Paramese von den griechischen Schriftstellern hier kurzweg ὁ τόνος genannt, immer an eine andere Stelle rückt (wie im diatonischen Geschlechte der Halbton). Derselbe Platzwechsel des diazeuktischen Tones wird bei den Octaven mit Rücksicht auf ihren Ausgangspunct hervorgehoben. Ferner zeigen die Octavenreihen mit Rücksicht auf ihre Zusammensetzung aus Quarte und Quinte oder aus Quinte und Quarte zwischen den Kategorien bei der Intervalle den Zusammenhang, dass immer gleichartige zusammentreffen, das heisst solche, die beide den Halbtonschritt auf der ersten oder auf der zweiten u. s. w. Stufe haben.

Quarten und Quinten.

1. *h c d e* | *e f g a h*
2. *a h c d* | *d e f g a*
3. *g a h c* | *c d e f g*

Quinten und Quarten.

1. *e f g a h* | *h c d e*
2. *d e f g a* | *a h c d*
3. *c d e f g* | *g a h c*

Die Eintheilungen der Systeme in consonirende und dissonirende, je nachdem ihre äussersten Töne gegen einander Consonanzen oder Dissonanzen bilden, in rationale und irrationale, je nachdem sie aus rationalen oder nicht rationalen Intervallen zusammengestellt sind, in stufen- oder sprungweise fortschreitende (διὰ ἑξῆς καὶ ὑπερβατοῦ) [1]), sind eine Nachbildung der ähnlichen Eintheilung der Intervalle.

Wichtiger ist die Eintheilung der Systeme nach ihrer Grösse — in das grössere System (σύστημα μεῖζον) und das kleinere (σύστημα ἔλαττον) — nach ihrer Zusammensetzung aus Viertonreihen (Tetrachorden) oder Octaven, nach der Verbindung der Tetrachorde unter einander (συνημμένα) oder deren Getrenntheit (διεζευγμένα) nach ihrer Veränderlichkeit (ἀμεταβόλον καὶ ἐμμεταβόλον) nach ihrer Beziehung auf einen einzigen Mittelton (Mese) oder auf eine zweite, dritte Mese, wodurch sie einfache, doppelte, dreifache Systeme werden (συστήματα ἁπλᾶ, διπλᾶ, τριπλᾶ), endlich nach dem Geschlechte (κατα γένος) je nachdem sie diatonisch, chromatisch oder enarmonisch sind.

Obwohl nun die Octave ein wichtiges Element der Systembildung ist, so ist die Quarte doch ein noch ungleich wichtigeres, denn auf ihr beruht die Viertonreihe (das Tetrachord), aus welcher die Griechen ihre Systeme in ähnlicher Art aufbauten, wie das Guidonische Mittelalter seine Systeme aus Sechstonreihen (Hexachorden) und wir die unseren aus verbündenen Achttonreihen (Octaven). Wir haben vorhin

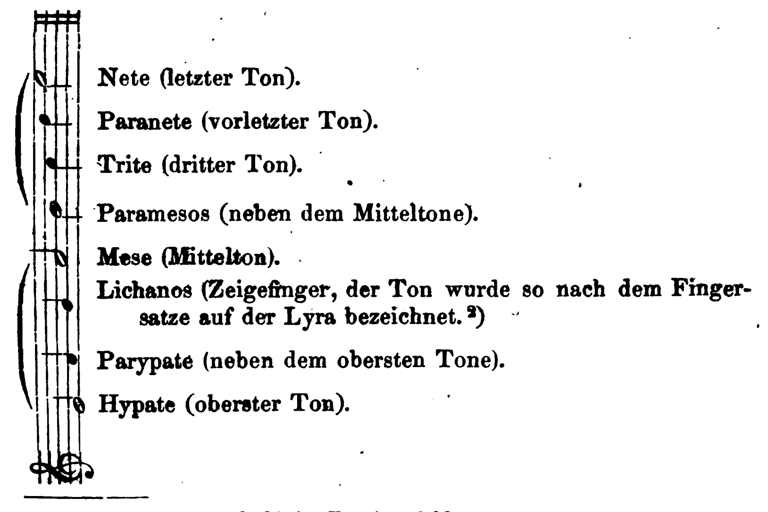
1) Marpurg übersetzt recht gut: „Stufen- und Sprungintervalle."

drei Arten von Tetrachorden (nach der Stellung des Halbtons kennen gelernt; fing nun das System mit einem Tetrachord der ersten Art (Halbton von der ersten zur zweiten Stufe), so musste sich consequenter Weise die gleiche Bildung in allen übrigen das System bildenden Tetrachorden wiederholen. Das war im diatonischen und chromatischen Geschlechte der Fall. Beim enarmonischen begannen dagegen alle Tetrachorde mit dem Schritte eines Vierteltones. Dass gerade diese eigenthümliche Tonverbindung den Griechen behagte mag seinen Grund weniger in der Ehrfurcht vor der heiligen Vierzahl (Tetraktys) des Pythagoras, als vielleicht in der altherkömmlichen Stimmung der älteren, viersaitigen Lyra haben, oder auch in der dunkeln, unverstandenen Empfindung für die Schlusskraft des Quartenschrittes, des Schrittes von der Oberdominante als Unterquarte zur Tonika



Ferner ist die Quarte nach griechischer Anschauung die erste Consonanz, die sich in der Reihe der Töne ergibt, Aristoxenos hebt diese Eigenheit der Quarte in Bezug auf das Tetrachord eigens hervor.[1])

Noch bei Aristoteles und dessen Schüler Aristoxenos beschränkt sich die Scala auf acht Töne, welche auch schon auf der Lyra des Pythagoras sich befunden haben sollen, darum die pythagoräische Achttonreihen (*octochordum Pythagorae*) hiessen und aus zwei unverbundenen Tetrachorden zusammengestellt waren:



1) Aristoxenos, I. S. 21 (zu Ende) und 22.

2) *Λιχανοὶ — — ὁμωνύμως τῷ πλήττοντι δακτύλῳ τὴν ἠχοῦσαν αὐτὴν φωνήν.* Aristid., Quint., I. S. 10.

Jeder Ton hat, wie man sieht, seinen klangvollen Namen, der zugleich seine Stellung im Systeme bezeichnet. Diese Namen soll zuerst Pythagoras angewendet haben.[1])

Wurde an ein erstes Tetrachord ein zweites, an dieses ein drittes gehängt, so entstand die Tonreihe

h c d e f g a b c d.

Diese drei Tetrachords sind verbunden, d. h. der höchste Ton des tieferen Tetrachords bildet zugleich den tiefsten Ton des nächsthöheren. Ferner findet sich in diesen Quarten der Halbtonschritt immer zwischen der ersten und zweiten Stufe. Durch diese, bei dem Aufbau der Tonreihe im Einzelnen strenge festgehaltene Consequenz ergab sich aber in dieser Reihe, als Ganzes betrachtet, eine grosse Inconsequenz, der auf den Ton *a* folgende nächste Ton erscheint in der tieferen Lage als *h* (als *b quadrum*, wie es das Mittelalter nannte), in der höheren Wiederholung aber als *b* (*rotundum*). Um nun jenes *h* auch in der höheren Reihe zu gewinnen, musste man folgende Tonreihe bilden

h c d e f g a h c d e

d. h. zu den beiden tieferen, verbundenen Tetrachorden ein drittes getrenntes hinzufügen, das eine Wiederholung des tiefsten, ersten Tetrachordes in der höheren Octave ist. Darauf gründet sich die für die griechische Musiktheorie so wichtige Eintheilung der Tetrachorde in verbundene (synemmena) und getrennte (diezeugmena). Die Verbindung selbst hiess Synaphe (συναφή), die Trennung Diazeuxis (διάζευξις).

Das Intervall eines ganzen Tones, welches zwei getrennte Tetrachorde von einander schied, wurde der diazeuktische Ton, das ist der Trennungston, genannt. Er liegt, wie man sieht, zwischen den Tönen *a* und *h*. Um den Tonumfang zwei vollständiger Octaven zu gewinnen, fügte man später in der Tiefe einen Ton hinzu (er hiess davon der „beigefügte“ Proslambanomenos) und setzte in der Höhe die Tetrachordreihe durch ein viertes, verbundenes Tetrachord fort:

A H C D E F G a h c d e f g a.

Der diazeuktische Ton fiel gerade zwischen die beiden Octaven, aber auch der hinzugefügte tiefste Ton, der mit seinem höheren

1) Ὀνομάσας δὲ ὑπάτην u. s. w. Nicomachus, I. S. 13.

Nebentone nur eine tiefere Wiederholung der Diazeuxis war (*A H* — *a h*) hiess diazeuktisch. [1])

Den Ton *b* wollte man aber nun auch nicht, nachdem er einmal gefunden war, ungenützt lassen, man schob also das diesem Ton enthaltene Tetrachord in die Tonreihe ein

A H C D E F G a b c d h c d e f g a.

So entstand eine Reihe von 18 Tönen [2]), zusammengesetzt aus Proslambanomenos, vier verbundenen und einem getrennten Tetrachord. Diese Scala findet sich schon im 3. Jahrhundert v. Chr. bei Euklid, sie hiess das unveränderliche System (*σύστημα ἀμετάβολον*), im Gegensatze zu den auf Octavenumläufen beruhenden, die Reihenfolge der zwei Halb- und fünf Ganztöne jeder Octave stufenweise verrückenden Tonleitern der einzelnen Tonarten.

Zur Bezeichnung der einzelnen Töne wendeten die Griechen mehr- und zum Theile achtsylbige Namen an, in deren jedem das Tetrachord dem der Ton angehörte und die Stellung des Tones in diesem Tetrachorde angedeutet war. Für den Gebrauch ist die Bezeichnung der Töne nach Buchstaben unendlich bequemer, und selbst Glareanus, der Freund und Kenner des griechischen Alterthums meint, es seien dieses ganz ungeheuerliche Namen zur Bezeichnung eines einzigen Tones. [3])

---

1) Nicomachus, I. S. 23:

Τούτων δὲ διαζεύξεις μὲν εἶναι δύο
— — καὶ μεταξὺ τοῦ προςλαμβανομένου.

Wurde eine Octavenreihe in zwei verbundene Tetrachorde eingetheilt, so hiess der überzählig bleibende Ton auch diazeuktisch, z. B.

a h c d e f g a oder *a h c d e f g a*

2) *Φθόγγοι καθ' ἕκαστον πάντα τρόπον μελοδούμενοί εἰσιν ὀκτωκαίδεκα.* Syngramma, S. 79.

3) (Dodecachordon, I. 20.) „Proslambanomenos, Paranete diezeugmenon, quam portentosa vacabula pro A-re, D-la sol re — unicam chordam sesquipedali, imo bipedali, aut mavis, tripedali verbo nominare.“ Glarean übersieht, dass das D la sol re, C sol fa ut, A la mi re u. s. w., der Solmisation eigentlich nur sehr wenig besser ist. Die Griechen kannten die Buchstabenbezeichnung für die Töne in der Notenschrift, wendeten sie aber in der Benennung der Töne nicht an; sie hätten dabei auch nichts gewonnen, denn Omega oder Lambda plagion apestrammenon u. s. w. ist um nichts kürzer oder bequemer. Sie behielten also lieber die alten pythagoräischen Bezeichnungen bei, zumal diese den Ton anschaulich individualisirten und gleichsam beschrieben.

Die Nomenclatur war nämlich folgende:

(Nach der Uebersetzung des Albinus.)

Tetrachord				
hyperbolaeon.	Nete hyperbolaeon	ultima excellentium	die Letzte	der Ueberschreitenden.
	Paranete hyperbolaeon	excellentium extenta	die Vorletzte	
	Trite hyperbolaeon	tertia excellentium	die Dritte	
diezeugmenon.	Nete diezeugmenon	ultima divisarum	die Letzte	der Getrennten.
	Paranete diezeugmenon	divisarum extenta	die Vorletzte	
	Trite diezeugmenon	tertia divisarum	die Dritte	
	Paramesos	prope media	neben der Mittlern	
synnemenon.	Nete synnemenon	ultima conjunctarum	die Letzte	der Verbundenen.
	Paranete synnemenon	conjunctarum extenta	die Vorletzte	
	Trite synnemenon	tertia conjunctarum	die Dritte	
	Mese	media	die Mittlere	
meson.	Lichanos mesôn	mediarum extenta	Zeigefinger	der Mittleren.
	Parypate mesôn	subprincipalis mediarum	Zweitoberste	
	Hypate mesôn	principalis mediarum	Oberste	
hypaton.	Lichanos hypatôn	principalis mediarum	Zeigefinger	der Obersten.
	Parypate hypatôn	principalium extenta	Zweitoberste	
	Hypate hypatôn	principalis principalium	Oberste	
	Proslambanomenos	adsumta v. adquisita	der Hinzugefügte.	

Der phantasievolle, alles lebendig anschauende Sinn der Griechen zeigt sich auch hier. Jeder Ton ist ein Individuum und hat seinen Familiennamen nach dem Tetrachorde, dem er angehört, und seinen Vornamen, der ihn in dieser einzelnen Tonfamilie individuell kennzeichnet. Nur Proslambanomenos, Mese und Paramesos stehen da wie Könige, deren Familienname nicht, sondern nur der Vorname genannt wird. Eben darum bleibt in diesem Namen die Identität der höheren Octaventöne unbeachtet; nichts deutet z. B. an, dass

Proslambanomenos, Mese und Nete hyperbolaeon der gleiche Ton in drei Octaven sind. Die Namen der Tetrachorde werden durch ihre Stellung erklärt: hypaton das Oberste [1]), meson das Mittlere, synemmenon das (durch den gemeinsamen Ton der Mese *a*) mit ihm verbundene. Mit Rücksicht auf diese drei Tetrachorde ist Meson wirklich das Mittlere. Jetzt schliessen sich aber noch zwei Tetrachorde an, das aus den bereits vorhin angedeuteten Gründen beigefügte Tetrachord diezeugmenon, das Getrennte, denn sein tiefster Ton ist mit dem höchsten des vorhergehenden Tetrachords nicht verbunden, und zu höchst das überschreitende (hyperbolaeon) Tetrachord. Ob die Griechen ihre Scalen von der Höhe nach der Tiefe gehen liessen oder umgekehrt, kann uns ziemlich gleichgiltig sein, die Benennung hypaton (das Oberste) kann wenigstens kein Argument sein, dass die Griechen, gleich den Chinesen, „hoch" nannten, was wir „tief" nennen, denn die Bezeichnung hyperbolaeon für das höchste Tetrachord ist ein nicht abzuweisender Gegengrund.

Ein Ueberblick der Scala lässt sogleich erkennen, dass für die individuelle Bezeichnung der einzelnen Töne, der Mittelton (μεσή) den Scheidepunct bildet. In den oberhalb gelegenen Tetrachorden wiederholen sich symmetrisch dieselben Benennungen: Nete, die Letzte; Paranete, die Vorletzte; Trite, die Dritte. [2]) In den unterhalb gelegenen: Lichanos, Zeigefinger; Parypate, Zweitoberster; Hypate, Oberster; Paramesos, der im pythagoräischen Octochord in der That neben der „Mittlern" stand, hat seinen Namen beibehalten, obschon er kraft des eingeschobenen Tetrachordes Synnemenon von der Mese durch drei Töne getrennt ist. Der Hauptton in jeder Tonart ist der Mittelton, Mese, nach ihm werden die übrigen Töne erkannt und bestimmt. [3]) Einige Töne haben auch einen zweiten Namen:

Paranete hyperbolaeon	hyperbolaeon	diatonos oder chromatiké od. enarmonios
Paranete synnemenon	synemmenon	„ „ „ „
Lichanos mesos	meson	„ „ „ „
Lichanos hypaton	hypaton	„ „ „ „

1) Die Ursache, warum man das tiefste Tetrachord zum „obersten" machte, gibt Nicomachus in glaubhafter Weise an (I. S. 6): Pythagoras nannte den tiefsten Ton seiner Lyra den „obersten" (hypaton), weil er nach seiner Idee von einer Harmonie der Sphären, dem obersten, von der Erde entferntesten Planeten, dem Saturnus, entsprach. Der höchste Ton hiess der „Letzte" (Nete), denn er entspricht dem Monde, dem letzten, der Erde nächsten Planeten. Auf die Sonne fällt gerade der Hauptton, die Mese.

2) Dies würde allerdings auf ein Zählen von oben nach unten deuten, allein dann dürfte der höchste Ton consequenter Weise nicht Nete, letzter, sondern müsste Prote, erster, heissen. Beachtenswerth ist es aber, dass die Zeichen der Notenschrift von der Höhe gegen die Tiefe gereihet sind, indem $A = \sharp\bar{f}$, $\Omega = f$ ist.

3) Ἀπὸ δὲ τῆς μέσης καὶ τῶν λοιπῶν φθόγγων αἱ δυνάμεις γνωρίζονται. Euklid, S. 19.

Man sieht, dass die Bezeichnung diatonos, „Fortschritt durch einen ganzen Ton διὰ τόνον“ nur auf die Paraneten, und die Lichanos (die eigentlich auch Paraneten sind) angewendet wird; denn diese Töne erlitten in den drei Klanggeschlechtern (dem diatonischen, chromatischen und enarmonischen) eine charakteristische Aenderung. Wenn man, statt die Kenntniss jener Namen zu einer Sache des blossen mechanischen Gedächtnisses zu machen, die Sache als das auffasst, was sie ist, als ein wohlgeordnetes Ganze, so wird die Anwendung nicht so schwer zu handhaben sein. Ein Mangel, der im Systeme liegt, ist, ausser der Nichtbeachtung der Wiederholung derselben Töne in den einzelnen Octaven auch noch, dass dieselben Töne zweimal unter verschiedener Bezeichnung vorkommen (im Tetrachord synemmenon und diezeugmenon); Paranete synemmenon ist zugleich Trite diezeugmenon und Nete synemmenon ist zugleich Paranete diezeugmenon. Daher begreift das System bei 18 Benennungen nur 16 Töne. Durch die Einschaltung des getrennten Tetrachordes geschieht es ferner, dass die Trennung die Diazeuxis, statt eines blossen Ganztones noch mehr, nämlich eine kleine Terz ($\bar{d}$—*h*) ausmacht. Die Einschaltung der Synemmenon begründet ferner eine Modulation in die Tonart der Oberquarte: kraft des eingeschalteten *b* modulirt obige Tonreihe von *a*-moll nach *d*-moll. Diese Scala ist also kein natürliches Product der natürlichen Tonfolge, wie sie durch die Theilung der Saite des Monochords sich ergibt, sondern ein Ergebniss der Speculation. Euklid und Gaudentius unterscheiden daher das grössere System σύστημα μεῖζον, welches aus den Tetrachorden hypaton, meson, diezeugmenon und hyperbolaeon bestehend, somit unserer absteigenden Mollscala entsprechend, zwei Octaven umfasst:

I. (hypaton, meson) II. (diezeugm., hyperbol.)

A H c d e f g a | *h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$

von dem, aus den Tetrachorden hypaton, meson und synemmenon bestehenden, somit jene Modulation in die Oberquarte enthaltenden kleine System σύστημα ἔλλατον.

hypaton meson synemm.

A H c d e f g a b c d[1])

Ein Blick auf das grosse System zeigt, dass die Diezeugmenoi nur die in der höheren Octave wiederholten Hypatoi, so wie die Hyperbolaeoi die in gleicher Art wiederholten Mesoi sind. Euklid unterscheidet ausserdem noch drei Verbindungen (συναφαὶ) von je zwei Tetrachorden. Die tiefe (βαρυτάτη) besteht aus den Tetrachorden

1) Euklid, S. 17. Gaudentius, S. 8 und 9.

hypaton und meson, ist also im Grunde nichts als das halbe Systema meizon und zwar dessen tiefere Octave. Die mittlere Verbindung (συναφὴ μέση) enthält die Tetrachorde meson und synemmenon, also z. B.

$$e\quad f\quad g\quad a\quad b\quad \bar{c}\quad \bar{d}$$

In dieser Gestalt rückt die Parypate meson die ganze Tonreihe in eine ganz andere Tonart. Obige Reihe ist z. B. eigentlich der Hypolydischen Tonart

$$\begin{array}{ccccccccccccccccc} & & & & ½ & 1 & 1 & ½ & 1 & 1 & & & & & & & \\ A & H & c & d & e & f & g & a & b & \bar{c} & \bar{d} & h & \bar{c} & \bar{d} & \bar{e} & \bar{f} & \bar{g} & \bar{a} \end{array}$$

entnommen, entspricht aber, an sich genommen jener Octavenreihe, oder Tonart, welche man mixolydisch nennt, und die sich von der Hypate hypaton bis zur Paramese erstreckt

$$\begin{array}{cccccccc} & ½ & 1 & 1 & ½ & 1 & 1 & \\ H & c & d & e & f & g & a & h \end{array}$$

Die höchste Verbindung (ὀξυτάτη συναφὴ) verknüpft die Tetrachorde synemmenon und hyperboläon, also z. B. im Hypolydischen

$$\begin{array}{ccccccc} & ½ & 1 & 1 & ½ & 1 & 1 \\ H & c & d & e & f & g & a \end{array}$$

wobei abermals die mixolydische Tonfolge zum Vorschein kömmt. Sonach ist also eigentlich nur die tiefe Verbindung gut zu heissen.

Wir haben die Tonreihe, wie es bisher, sowohl bei den Schriftstellern des Mittelalters (Hucbald, Guido u. s. w.), als bei den neueren Schriftstellern über griechische Musik (Marpurg, Forkel, Kiesewetter u. a.) der Fall war, zwischen den Tönen A — $\bar{a}$ angesetzt, wornach die Mese, der Mittelton, unserem kleinen a entspricht.[1]) Wir konnten es, ohne einen Fehler zu begehen, thun, denn es hatten die Namen: Mese, Nete, Hyperboläon u. s. w. eine doppelte Bedeutung, je nach dem man sie κατὰ δύναμιν (nach der Geltung) das ist, als Intervallbezeichnung oder κατὰ θέσιν (nach dem Ansatze) nämlich als Bezeichnung der Tonhöhe nahm. Als Intervallbezeichnung sagen sie genau so viel, wie bei uns erste, zweite, dritte u. s. w. Stufe, Prime, Secund, Terz u. s. w.[2]) und wie wir mit dem Ausdruck Terz z. B. die Töne *H* — *d* oder *c* — *es* u. s. w. meinen können, so kann Proslambanomenos zu Parypate hypaton nicht allein

1) Marpurg sagt (Krit. Einl., S. 124): „Nun weiss man durch die Ueberlieferung von Aristides bis auf den Guido, dass der Ton, den die Griechen den tiefsten unter allen nennen, unser grosses *A* auf dem Clavier in der ersten Octave ist.“ Friedr. Bellermann hat in seinem trefflichen Commentar zum Syngramma diese vermeinte Tradition kritisch beleuchtet und widerlegt.

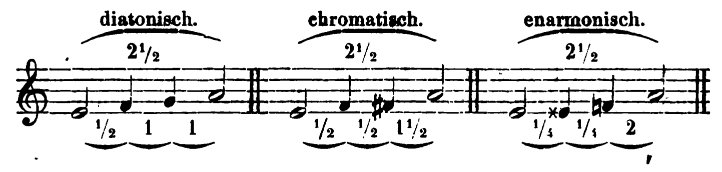
2) Siehe D. Friedrich Bellermann: Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, S. 27.

a — *c*, sondern auch *h* — *d*, *c* — *es*, *d* — *f* u. s. w. bedeuten, denn man kann die oben mit *A* angefangene Scala von jedem andern Tone aus beginnen und in den entsprechenden Intervallen transponiren. Wurden die Namen zur Bezeichnung der Tonhöhe ohne besondern Zusatz gebraucht, sagte man z. B. Lichanos meson nach dem Ansatze, so war der entsprechende Ton der dorischen Tonart, als der griechischen Haupttonart gemeint. Da diese nun unserem *B*-moll (richtiger *ais*-moll) entsprach, nämlich *B* ihren Ton Proslambanomes bildete, so war mit obiger Bezeichnung der Ton *as* (*gis*) gemeint. Wollte man jene Bezeichnung nicht brauchen, so musste man ausdrücklich die Tonart nennen, z. B. lichanos meson lydice, und da nun der Proslambanomenos der lydischen Tonart *D*, oder mit andern Worten die lydische Tonart unserem *d*-moll analog war, so bedeutete obiger Name hier den Ton *c̄*.

Die Art wie die Töne innerhalb eines Tetrachordes eingetheilt wurden, begründen die Klanggeschlechter *γένη*.[1]) Die Anordnung, dass jedes Tetrachord aus der Fortschreitung $1/2$ 1, 1, bestand, hiess diatonisch, sie begründete das einfache diatonische Klanggeschlecht. Neben diesem diatonischen Klanggeschlechte ordneten aber die Griechen die Töne noch in anderer, sehr eigenthümlicher, eigentlich widernatürlicher Weise, der chromatischen und enarmonischen.

Der erste und letzte Ton eines jeden Tetrachordes, seine äussern, blieben in allen drei Klanggeschlechtern unverändert dieselben, sie hiessen deshalb stehende Töne *ἑστῶτες* oder *ἀκλινεῖς*. Dagegen waren die beiden mittleren Töne veränderlich, begründeten dadurch den Unterschied zwischen den drei Klanggeschlechtern und wurden eben deswegen bewegliche Töne (*κινητοὶ*, *κινούμενοι* oder *κεκλίμενοι* bei Bacchius: *φερόμενοι* bei Boethius: soni mobiles) genannt. Die Fortschreitung im chromatischen Geschlechte bewegte sich durch zwei halbe Töne und eine kleine Terz, im enarmonischen durch zwei Vierteltöne und eine kleine Terz; während das diatonische Geschlecht eine Fortschreitung in einem halben und zwei ganzen Tönen zeigte.[2])

Das Schema dieser Fortschreitungen wäre also folgendes:
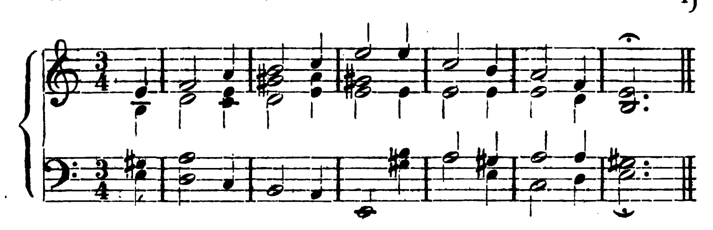


1) Euklid definirt: *ποιὰ τεσσάρων φθόγγων διαίρεσις*, Aristoxenos: *ποιὰ τετραχόρδου διαίρεσις*. Ptolemäus: *ποιὰ σχῆσις πρὸς ἀλλήλους τῶν συντιθεντων φθόγγων τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν*.

2) Fortlage sagt: „Rückt Lichanos um einen Halbton in die Tiefe, während

Das diatonische Geschlecht hat seine Entstehung in der Natur der Töne, es bedarf keiner weiteren Rechtfertigung. Dagegen ist die chromatische und enarmonische im Sinne griechischer Musik nur auf dem Wege einer historischen, unter besonderen Umständen erfolgten Entwickelung begreiflich.

Plutarch führt eine historische Notiz des um vierhundert Jahre älteren Aristoxenos an, dass „Olympos unter den Musikern für den Erfinder des enarmonischen Geschlechtes gelte, denn vor ihm war alles diatonisch und chromatisch. Sie vermuthen aber, es sei diese Erfindung in folgender Weise geschehen: Olympos sei, im diatonischen Geschlechte verweilend und in der Melodie öfter die diatonische Parypate berührend, auf diesen Ton öfter mit Uebergehung des diatonischen Lichanos unmittelbar von der Paramese oder Mese übergegangen, und habe in dieser Manier etwas Schönes gefunden (*καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤθους*).

Der melodische Uebergang, an dem Olympos so viel Wohlgefallen fand, war also z. B. *h a f* statt *h a g f*, und in der That klingt die in solcher Art reduzirte dorische Tonleiter eigenthümlich und feierlich: [1])
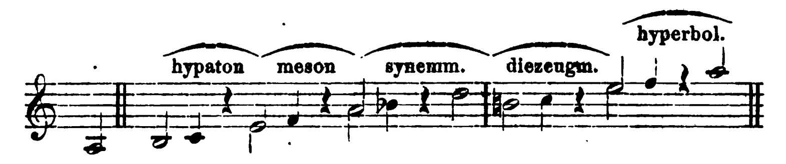


Nach Plutarch, oder eigentlich Aristoxenos war die Manier des Olympos eine halb zufällige Entdeckung desselben. War aber, ehe das enarmonische Geschlecht auf solche Art angebahnt wurde, wie jenes alte Zeugniss versichert, das chromatische schon bekannt, so kann nicht erst Olympos jene Reduction der Scala vorgenommen haben, denn das chromatische, in seiner Fortschreitung ($^1/_2 + {}^1/_2 + 1^1/_2$) eben so sonderbare Geschlecht beruht auf derselben Operation. Wir werden sehen, dass das Chroma eben so aus der asiatischen (jonisch-phrygisch-lydischen) Stimmung hervorging, wie das enarmonische Geschlecht aus der altdorischen Scala. Wie kommt nun die Vereinfachung in die asiatische Tonweise? Friedrich Bellermann ist der Ansicht, dass die Griechen diese Reduction aus
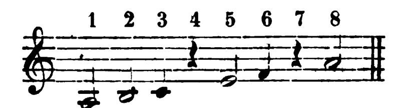
---

Trite an ihrer Stelle bleibt, so ist dies das chromatische Tetrachord. Rückt Lichanos um einen ganzen Ton in die Tiefe, während Trite um einen Viertelton dasselbe thut, so ist dies das enarmonische Tetrachord."

1) Die Harmonisirung (nach Friedr. Bellermann σύγγραμμα περὶ μουσικῆς, S, 62) ist beigefügt, um dem modernen Leser jenes Eigenthümliche und Feierliche fühlbarer zu machen.

einem „gewissen Sinn für Einfachheit" vornahmen. Vielleicht zwang auch die geringe Saitenzahl der alten Lyren, sich auf das Nothwendigste zu beschränken. So entstand (die Reduction auf jenes unveränderliche Fundamentalsystem angewendet) die reducirte Tonreihe:

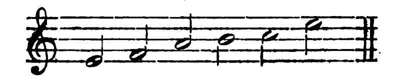


Fasst man hierin die Octavenscala von *a* — $\bar{a}$ zusammen, so ergibt sich die Tonreihe:
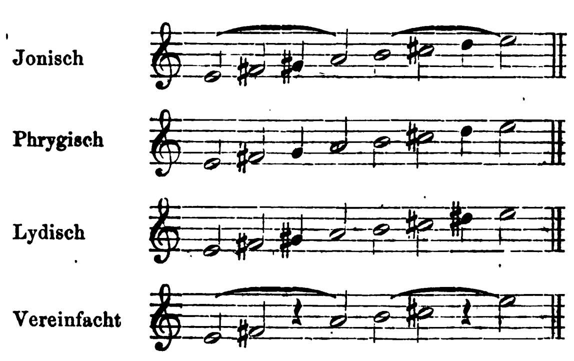


Das ist: die uralte chinesische, gälische Scala, ohne Quarte und Septime. Sollte das ein reiner Zufall sein? Sollte nicht, von China oder dem alten Indien aus diese Tonreihe nach Westasien gedrungen, sich dort als Tradition erhalten haben, so dass sich das Chroma aus den asiatischen Tonreihen entwickeln konnte? Sollte nicht Olympos, oder wer es sonst war, dadurch erst auf den Gedanken gekommen sein, in der alt-dorischen Scala die gleiche Operation vorzunehmen, wodurch das enarmonische Geschlecht entstand? Die eigenthümliche Sonderbarkeit desselben mag die Ursache gewesen sein, dass sich die Wissenschaft bis auf Aristoxenos Zeiten vorzugsweise mit diesem Tongeschlechte zu thun machte. [1])

Die dorische Scala *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$ ergab nun nach jener alterthümlich einfacheren Fassung die Tonreihe
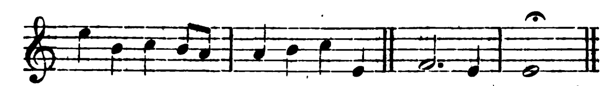


Wurde mit den ausserdem in Anwendung befindlichen Scalen, der jonischen, phrygischen, lydischen, eine gleiche Simplificirung vorgenommen, so gaben sie alle drei dasselbe Resultat

1) Aristoxenos, S. 2: „Die vor uns waren, wollten nur Harmoniker sein, da sie sich nur mit der Harmonie beschäftigten (της ἁρμονίας ἥπτοντο μόνον) und die übrigen Geschlechter unbeachtet liessen.



Wer nun seine sechssaitige Lyra (dergleichen auf alten Malereien vorkommen) in solcher Weise gestimmt hatte, konnte nach dorischer Weise Melodien spielen, wie etwa folgende:

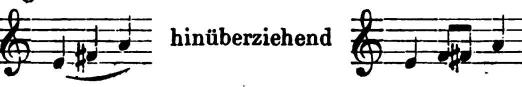


oder in andern asiatischen (jonisch-phrygisch-lydischen) Stimmung



Tongebilde, in deren erstem wir unser Moll, im andern unser Dur sogleich wiedererkennen. Das war die alte, echte, dreisaitige, d. h. statt Tetrachorden Trichorde [1]) anwendende Enarmonik des Olympos, und wer in der unverfälschten alterthümlichen Weise musiziren wollte, spielte oder sang in obiger Weise. Aber die manchen Sängern, besonders bei ausdrucksvollen, weichen Stellen eigene, wenig löbliche Manier, aus einem Ton in den andern nächstangränzenden, statt beide klar und fest anzugeben, vielmehr hinüberziehend, wischend überzugehen, machte sich auch bei den Griechen geltend; sehr möglich, dass ihnen Fortschreitungen in Vierteltönen, die für die musikalische Halbcultur etwas besonders Reizendes haben und im Orient noch heut als eine besondere Freiheit angesehen werden, gleich den asiatischen Völkern schon aus den dunkelsten Zeiten ihrer Musik her nichts Ungewohntes waren.

So sang man dorisch statt
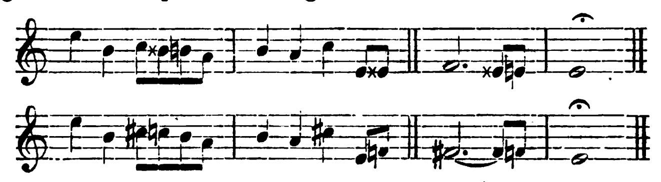


1) *Τρίχορδα γὰρ ὄντα.* Plutarch de mus. 18.

und asiatisch statt



In dieser weichlichen, kraftlosen, schmelzenden Manier würden sich obige Melodiebeispiele also ausgenommen haben:



So entstand aus der Verweichlichung und Verunstaltung der dorischen Tonweise das enarmonische, aus der asiatischen das chromatische Tongeschlecht. Nur auf diese Weise ist es erklärlich, wie die Griechen, allmälig an das öfter Gehörte sich gewöhnend, jene sonderbaren, unmusikalischen, unmelodischen Fortschreitungen als eigene Tongeschlechter gelten lassen mochten. Plutarchs Angabe, „dass man in des Olympos Enarmonik das untere Tetrachordintervall (*e f* — *h c*) erst in der Folge in zwei Vierteltöne gespalten habe, dass wer in alterthümlicher Weise (ἀρχαϊκῶς) musiziren wolle, es nicht thue", erhält dadurch ihre Bestätigung und wird nur auf solche Weise verständlich. Ein anderer auffallender Umstand ist es, dass sich in der für die diatonische Weise ganz consequenten Tonschrift der Griechen und in der Benennung der Töne für das chromatische und enarmonische Tongeschlecht grosse Inconsequenzen und Ungeschicklichkeiten herausstellen, ein Beweis, dass die klar und consequent durchgeführte diatonische Weise die eigentliche Hauptmanier der Musik war, wie sie auch die natürlichste ist. Als man die beim weichlichen Vortrage sich geltendmachenden Zwischentöne fixirte, ins System und in die schon für das diatonische Geschlecht geregelte Notenschrift und Nomenclatur einreihte, entstand unvermeidlich jenes gegen die Klarheit und Consequnz des Uebrigen unangenehm abstehende Flickwerk. Man darf dabei nicht vergessen, dass die sogenannte Harmonie des Olympos auch diatonisch ist, eine diatonische Scala mit Auslassungen der Paraneten, d. i. der zweithöchsten Tetrachordtöne. Erst durch jene Tonspaltungen wurde sie das, was man dann chromatisch und enarmonisch nannte.[1]) Nur so erklären sich die Widersprüche, dass die alten Schriftsteller, wie Plutarch und Aristides Quintilianus u. a. bald das diatonische, bald das

---

1) Ich gebe diese Darstellung getreulich nach der Auseinandersetzung Friedrich Bellermann's in seinen „Tonleitern und Musiknoten der Griechen", da ihre Klarheit und Anschaulichkeit wirklich nicht übertroffen werden kann. S. 24. 25.

enarmonische Tongeschlecht für das älteste erklären, dass sie das chromatische und enarmonische Wesen bald gelten lassen, oder gar höchlichst loben, bald es tadeln.[1]) Ersteres bezieht sich auf die echte, alte Weise, letzteres auf die spätere, ausgeartete, manierirte Singweise. So sagt Aristoxenos eine Melopöie mit weggelassenem Lichanos sei nicht nur nicht schlecht, sondern beinahe die beste.[2]) Aristides[3]) und der von Friedrich Bellermann herausgegebene Anonymus[4]) nennen das chromatische Geschlecht, mit halb tadelndem Ausdrucke üppig süss und weinerlich (*ἥδιστον καὶ γοερὸν*) und Aristoxenos meint, es werde von jenen Musikern angewendet, die immerdar vor Süssigkeit zerschmelzen wollen (*γλυκαίνειν ἀεὶ*). Das enarmonische Geschlecht aber sei die schönste Weise (*σχεδὸν ἡ καλλίστη*), und eben deswegen hiess sie vorzugsweise Harmonie[5]), oder aber sie hiess so wegen des engsten Zusammenklingens der drei untern „dichten" Töne des Tetrachordes, wogegen das diatonische Geschlecht (das weit-tönige) vom weiteren Auseinanderstehen der Töne, wo sich die Stimme kräftiger ausbreiten kann oder weil es allein in (Ganz-) Tönen fortschreitet, und das chromatische (farbige), weil es „so in der Mitte steht, wie die Farbe zwischen Schwarz und Weiss.[6]) Das diatonische Geschlecht erklärt Aristides für „mannhaft und strenge" (*ἀῤῥενωπὸν καὶ αὐστηρότερον*), das chromatische sei anregend (*διεγετικόν*) und sanft (*ἤπιον*)[7]) Dagegen erklärt Theon die gerühmte Enarmonie für höchst unmelodisch (*δυςμελῳδητότατον*) und so überaus schwierig, dass man sie nicht leicht anwende.[8]) Daher denn auch das diatonische Geschlecht mit Recht für das nächstliegende (*πρεσβύτατον*) und natürliche (*φυσικώτερον*) galt, welches allen, auch den in der Musik nicht eigens Unterrichteten singbar ist (*μελῳδητόν ἐστι*), nur musikalisch Gebildete vermögen die chromatische Weise, welche schwieriger ist (*τεχνικώτατον*), auszuführen, die enarmonische ist aber für die Meisten rein unmöglich, nur den Gebildetsten zugänglich, da es insgemein für höchst unsingbar (*ἀμελῴδητον*) gilt.[9]) Das weichliche, schmelzende chromatische Geschlecht blieb bei dem hohen Ernste der Tragödie von

---

1) Aristid., II. S. 111.

2) Aristox., I. S. 23.

3) Aristid. S. 18.

4) Sect., 26, S. 31.

5) Ebend. *Ἁρμονία μὲν οὖν καλεῖται τὸ τοῖς μικροτάτοις πλεοάσαν διαστήμασιν, ἀπό τοῦ συνηρμόθαι.*

6) *Διάτονον δὲ τό τόνοις πλεονάζον, ἐπειδὴ σφοδρότερον ἡ φωνὴ κατ' αὐτὸ διατείνεται χρῶμα δὲ τὸ δι' ἡμιτονίων συντεινόμενον· ὡς γὰρ τὸ μεταξὺ λευκοῦ καὶ μέλανος χρῶμα καλεῖται, οὕτω καὶ τὸ διὰ μέσων ἀμφοῖν θεωρούμενον χρῶμα προςείρηται.* Aristides, I. S. 18. Und Nicomachos, S. 25: *Καὶ ἐκ τούτου γε διατονικὸν καλεῖται ἐκ τοῦ προχωρεῖν διὰ τῶν τόνων αὐτὸ μονώτατον τῶν ἄλλων.*

7) Aristid., S. 111, Aehnliches im Syngramma, S. 30.

8) Theo. S. 88, der Autor citirt Solches als Meinung des Aristoxenos.

9) Aristoxenos, S. 19. Aristides, S. 19.

dieser ausgeschlossen [1]) und verschwand endlich ganz aus dem Gebrauche, eben so gerieth das enarmonische in Vergessenheit; so dass Gaudentius versichert: „Das diatonische Geschlecht ist von allen dreien das einzige, welches noch jetzt gesungen wird [2]), und Viele wollten den kaum merkbaren Vierteltonschritt nicht einmal für ein Intervall gelten lassen. [3]) Es ist eine blosse Phrase, wenn die Schriftsteller den Verlust der Enarmonik bedauern. Es gab übrigens auch Leute, die nach einem derben Ausdruck des Aristoxenos „Galle spieen (χολὴν ἐμεῖν), wenn sie einen enharmonischen Gesang hörten.“ [4])

Jenes nahe Zusammendrängen der Töne im chromatischen und enarmonischen Geschlechte, wornach die drei ersten Töne des Tetrachordes nicht so viel Raum einnahmen, als der weitere Schritt zum vierten und letzten Ton, heisst das „Dichte“ (πυκνόν) [5]), daher das diatonische Geschlecht kein solches „Dichte“ besitzt, vielmehr das „Weite“ (ἀραιόν) Geschlecht ist. Im chromatischen Geschlechte umfasst das Pyknon einen Ganzton (z. B. *h c cis*), im enarmonischen einen Halbton (z. B. *h*; $h + 1/4$; *c*), während von da zum obersten Tone des Tetrachords der Zwischenraum im Chroma $1^1/_2$ Töne, in der Enarmonik zwei Töne ausmacht. Die tiefsten Töne des Pyknon, also die Lichanoi, hiessen die hochdichten (ὀξυπύκνοι), die Triten hiessen mitteldicht (μεσοπύκνοι), die Hypaten hiessen „tiefdicht“ (βαρυπύκνοι). Die ausser dieser Verbindung stehenden drei Töne Proslambanomenos, Nete synemmenon und Nete hyperboläon hiessen „nicht dichte“ (ἄπυκνοι). Der höchste Ton des nächstfolgenden verbundenen Tetrachords war natürlich wieder „tiefdicht“ u.s.w. Im Systeme selbst wurden, wie man schon aus der Beibehaltung der Tetrachorde sieht, die Viertel- und Halbtöne nicht etwa in fortschreitender auf- oder absteigender zusammenhängender Reihe geordnet; also nicht z. B. *a*, × *a* ♯ *a*, *h* × *h*, *c*, × *c* ♯ *c* u. s. w. [6]), sondern es bestand die Tonleiter, wie im diatonischen Systeme, aus 18 Tönen, oder, wenn das Tetrachord synemmenon weggelassen wurde, aus 15 Tönen, die Namen der unantastbaren Tetrachorde

1) Plut. de mus. 20.

2) Gaudentius, S. 6.

3) Aristides, S. 19: Διὰ τὴν αὐτῶν (der Vierteltöne) ἀσθένειαν.

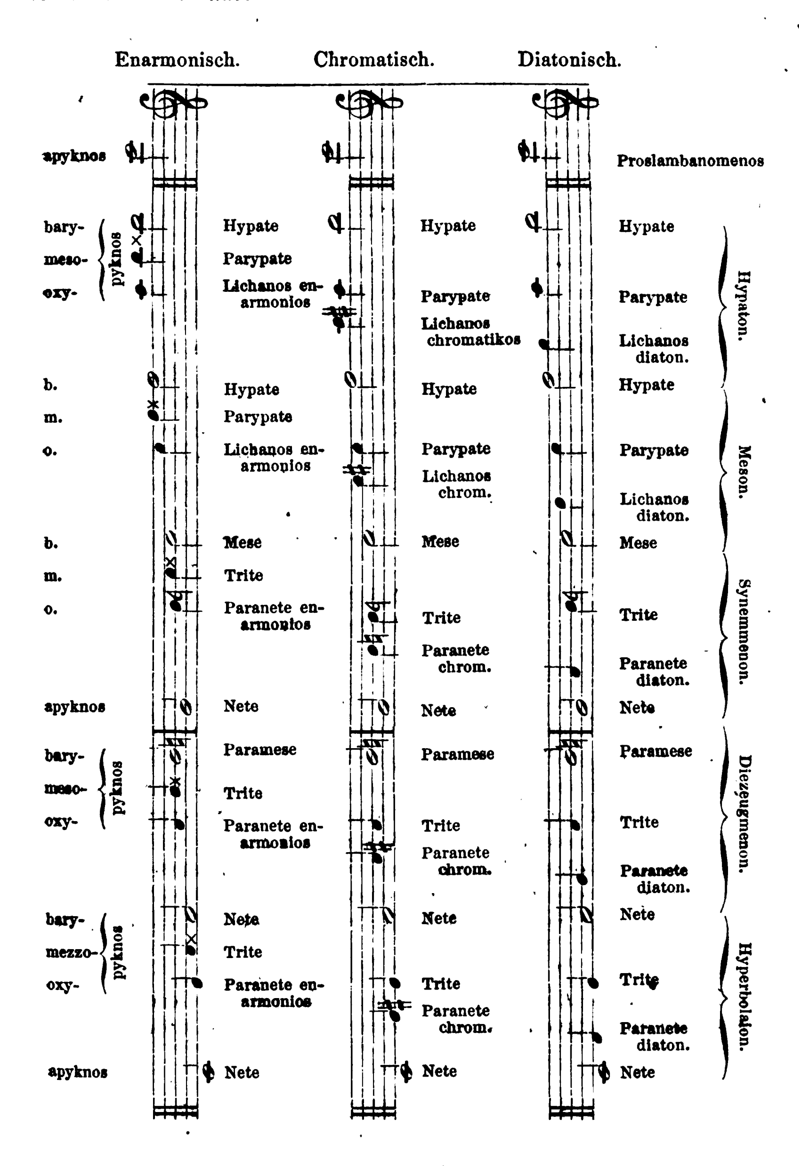
4) Plutarch, Problem., VII. Buch, No. 8. Quaenam potissimum acroamata coenae sint adhibenda.

5) Es wurde im Gegensatze gegen den vierten, höchsten Ton des Tetrachordes verstanden, so sagt Aristoxenos (S. 50) πυκνὸν δὲ λεγέσθω μέχρι τούτου, ἕως ἂν ἐν τετραχόρδῳ διὰ τεσσάρων συμφωνοῦντων τῶν ἄκρων τὰ δύο διαστήματα συντεθέντα τοῦ ἑνὸς ἐλάττω τόπον κατέχῃ.

6) Doch zählt Nicomachos, II. 39 die Töne wirklich nach dem Systeme geordnet, in solcher Art auf, wodurch letzteres von 18 auf 28 Töne erweitert wird: Proslambanomenos, Hypate hypaton, Parypate hypaton, Hypaton enarmonios, Hypaton chromatike, Hypaton diatonos. — Hypate meson, Parypate meson, Meson enarmonios u. s. w.

blieben für alle drei Geschlechter dieselben, ja sogar auch die Namen der Töne.

Die oben als Repräsentantin des „unveränderlichen Systems" angesetzte Tonreihe (die hypolydische Scala) sieht in den drei Geschlechtern also aus:



Die charakteristisch veränderten Lichanos und Paraneten werden, wie man sieht, durch den Beisatz: „enarmonisch-, chromatisch-, diatonisch" unterschieden. Hier zeigt sich nun aber der Missstand. Derselbe Name bezeichnet ganz verschiedene Töne. Die Parypaten und Triten treffen im diatonischen und chromatischen Geschlechte zwar auf einerlei Ton, aber im enarmonischen heisst derselbe Ton „enarmonischer Lichanos" oder „enarmonische Paranete". Die Parypate oder Trite im enarmonischen Geschlechte bezeichnet gegen dergleichen Namen in den zwei anderen Geschlechtern eine um einen Viertelton tiefere Stufe: dagegen Lichanos (oder Paranete) chromatisch um einen Halbton höher ist als im Enarmonischen, um einen Halbton tiefer als im chromatischen. So fällt also der gleiche Name Lichanos (oder Paranete) auf drei ganz verschiedene Töne, z. B. *c*, *cis*, *d*, oder *a*, *ais*, *h* u. s. w.

Neben diesen drei Klanggeschlechtern nahmen die Theoretiker noch zwei andere an: ein „gemischtes" (*μικτὸν*) und ein gemeinschaftliches (*κοινὸν*) [1]; dem gemeinschaftlichen Geschlechte gehörte ein aus den stehenden, in allen drei Geschlechtern unverändert vorkommenden Tönen zusammengesetzter Gesang an, das gemischte Geschlecht vereinigte die Eigenheiten des diatonischen, chromatischen und enarmonischen Geschlechtes, oder doch zweier davon, z. B. des diatonischen, und chromatischen oder des diatonischen und enarmonischen. In diesem Mischgeschlechte ergaben sich also in der Tonreihe, z. B. *A*, folgende Schritte .

A, *H* × *h*, *c* ♯*c*, *d* *e* × *e* *f* ♯*f* *g* *a*

Lässt man die Vierteltöne bei Seite, und berücksichtigt nur die in der Octave von *A* bis *a* enthaltenen Halbtöne, so ergibt sich die Reihe

Man sieht, dass die Töne *dis* und *gis* nicht vorkommen, und dass der für unsere Musik so wichtige Satz: „die Octave werde in zwölf halbe Töne eingetheilt, der griechischen Musik in den Systemen fremd war. Dagegen kommen die hier fehlenden Töne *dis* und *gis* in den Transpositionen obiger Tonreihe (auf welcher die Tonarten beruhen) allerdings vor, wie denn die Griechen dafür auch ihre Tonzeichen hatten. Dagegen fehlen z. B. in der mit *H* beginnenden Tonreihe

H, *Cis*, *d*, *dis* *e*, *fis* *g*, *gis*, *a* *h*

wieder die Töne *Eis* und *Ais*. Und so in jeder andern Tonreihe. Dass aber die Octave an sich genommen zwölf Halbtöne enthalte,

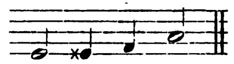
1) Aristoxenos, S. 44. Euklid, S. 9. Nicomachus, S. 27.

wussten die Griechen recht gut. Aristides Quintilianus stellt das „durch die Hemitonien (Halbtöne) vermehrte Diapason (Octave)" in der Tonreihe

(f) fis, g, gis, a, ais, h, c, cis, d, dis, e, f

dar [1]), und das System des Aristoxenos beruhte auf der Eintheilung der Octave in zwölf gleiche Halbtöne.

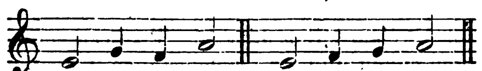
In naher Beziehung zu den Geschlechtern standen drei Arten von Uebergängen, welche Eklysis, Spondeiasmos und Ekbole hiessen, und von welcher Aristides Quintilianus erklärt, dass sie den „Alten" (τοῖς παλαιοῖς) zur Unterscheidung der Harmonieen (Geschlechter) gedient haben: „Eklysis heisst das Herabstimmen um drei verbundene Vierteltöne, Spondeiasmos wird das Hinaufstimmen um eben dieses Intervall genannt, Ekbole ist das Hinaufstimmen um fünf Vierteltöne." [2]) Zum Verständnisse dieses Vorganges denke man sich ein enarmonisches Tetrachord, z. B.



Wurde nun die Trite um drei Vierteltöne, d. i. nach *fis* hinaus gestimmt, so ergab sich die Tonreihe



das heisst: Das Tetrachord wurde chromatisch. Somit war der Spondeiasmos der Uebergang vom Enarmonischen ins Chromatische. Das umgekehrte Verfahren, die Eklysis, d. i. das Herabstimmen von *fis* nach dem um einen Viertelton erhöheten *e* machte das chromatische Tetrachord enarmonisch. Stimmte man den Ton wieder um fünf Vierteltöne in der Ekbole hinauf, so stellte sich



das diatonische Tetrachord heraus. Es genügte also das Umstimmen einer einzigen Saite, und dass die Griechen mit ihrer Anstelligkeit diese einfache, schnelle Manipulation wirklich herausgefunden haben, wird eben durch den Umstand bewiesen, dass sie dafür jene besonderen Kunstausdrücke besassen. [3]) Die Erfindung dieses praktischen Kunstgriffes wurde dem Polymnestos zugeschrieben, oder doch wenig-

---

1) S. 15. Die Tonzeichen (des Gesanges) dafür sind: *Χ Φ Τ C Π Ο Μ Κ Ι Η Ζ Γ.* Die von Pherekrates dem milesischen Timotheos vorgeworfene „Zerspaltung der Musik in zwölf Töne" war vielleicht dasselbe, bezog sich aber vielleicht auch auf Tonarten.

2) Aristid., I. S. 28 vergl. auch Bacchius, S. 11.

3) Vergl. darüber Friedrich Bellermann: Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, S. 81.

stens eine viel geschicktere Anwendung desselben, als vor ihm bekannt gewesen war [1])

Die Töne und Tonverhältnisse waren übrigens ein Gebiet, auf dem sich die antike Musiklehre „zu eigener Qual verdammte." Nicht zufrieden mit den Feinheiten der Enarmonik und Chromatik, brachten die Schriftsteller in die Diatonik und Chromatik noch sogenannte Färbungen (*χρόαι*), welche auf verschiedener höherer oder tieferer Stimmung der einzelnen Töne innerhalb der Quarte bestanden. So zeigte z. B. das syntonisch-diatonische die Fortschreitungen $\frac{1}{2}$, 1, 1. Dagegen das weiche diatonische (*μάλακον*) $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $1\frac{1}{4}$ u. s. w. Gaudentius, Aristoxenos, Euklid, Ptolemäus u. s. w. machten sich mit diesen Feinheiten zu schaffen, die für die Praxis von keinem Nutzen sein konnten. [2])

V. Die Tonarten der griechischen Musik.

Die mächtigen Aenderungen, kraft deren die griechische Musik eine innere Entwickelungsgeschichte durchmachte, zeigen sich kaum auf einem anderen Gebiete so auffallend, wie auf jenem der Tonarten (*τρόποι* oder auch *τόνοι*). Insofern jedem Musikstücke ein gewisses Tonsystem zu Grunde liegt, aus dessen einzelnen Tönen jenes zusammengesetzt ist, insofern der Ton, auf den das Tonsystem als auf ein Fundament gebaut ist, auch als der in dem Musikstücke vorzüglichst zur Geltung kommende auftritt, von dem es ausgeht, sich in Nebentönen (die wieder nach dem Maasse ihrer Wichtigkeit besondere Einschnitte und Ruhepuncte bilden), bewegt, und zu jenem Hauptttone zurückkehrend sich auf diesem beruhigt und darin seinen Abschluss findet, trägt es die Kennzeichen jenes Tonsystems an sich, welches ihm hier als Tonart seinen Character, seine Eigenthümlichkeit gibt, ja, welches dem Tonstücke gleichsam den Körper baut und die Glieder rundet. In den allerältesten Zeiten galten seltsam missgeformte Tonsysteme als Tonarten, von denen wir nicht wissen, wann und wie sie ausser Gebrauch kamen, von deren Existenz wir keine Ahnung hätten, wäre uns nicht in Aristides Quintilianus eine beiläufige Notiz darüber erhalten. Diese ältesten Bildungen bezeichnen die erste Periode der griechischen Tonarten. In der zweiten Periode kamen sieben Tonarten in Gebrauch, die auf Octavenreihen beruhten, das heisst auf einer und derselben Mollscala

A, H, c, d, e, f, g, a

---

1) Plut. de mus. 29: *Πολυμνάστῳ δὲ — — καὶ τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολὴν πολὺ μείζω πεποιηκέναι φασὶν αὐτόν.*

2) S. Anhänge zu S. 316.

von der ein Ton nach dem andern zum Anfangspuncte genommen und die Tonreihe ohne einen der Zwischentöne durch Erhöhung oder Erniedrigung zu ändern bis zur höheren Octave fortgesetzt wurde.[1] Die dritte Periode, etwa mit dem 4. Jahrhundert v. Chr. beginnend, transponirte dieselbe Mollscala:

A, *H*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*,

welche den Octavenreihen (Octavengattungen, *Species diapason*, εἴδη διαπάςων) zu Grunde gelegt werden, nach einander auf die zwölf Halbtöne, in welche sich die Octave theilen lässt. Während wir, wie bekannt, das ähnliche Verfahren mit zwei Scalen, der Moll- und Durscala vornehmen, wurde bei den Griechen nur die Mollscala in ihrer relativen Tonhöhe einer Veränderung von Stufe zu Stufe unterzogen. Da nun unter den Octavenreihen die eine (lydische) unserer Durscala und eine andere (die hypodorische) unserer Mollscala entspricht, so beruhen unsere Tonarten gleichsam auf einer Zusammenfassung der Operate der zweiten und dritten Periode der griechischen Tonarten, und die Kirchentöne des gregorianischen Gesanges fallen gar mit den griechischen Octavenreihen der zweiten Periode zusammen. Aber in der Durchbildung und den Consequenzen zeigt es sich, dass die griechischen Tonarten von den unseren und den Kirchentönen doch im Wesen verschieden, dass sie etwas Eigenes und Fremdartiges sind. Scharfsinnig durchgeführt, tiefsinnig begründet, verdienen sie in ihren Eigenthümlichkeiten eine der anziehendsten Partien griechischer Musik zu heissen.

Wie ein Block unförmlichen Urgesteins, der mitten im blühenden, wohlangebauten Lande zu Tage stösst, nehmen sich jene uralten Tonreihen aus, deren mitten in der Darstellung des geklärten, geordneten Systems Aristides Quintilianus erwähnt. „Es gibt," sagt er, „noch andere tetrachordische Eintheilungen, deren sich die allerältesten Musiker (οἱ πάνυ παλαιότατοι) zu ihren Harmonien bedienten, welche zuweilen das ganze Octachord ausfüllen, zuweilen mehr als das System von sechs Tönen, zuweilen auch weniger. Denn sie wendeten nicht immer alle Töne an, wovon ich die Ursache später sagen werde." Leider hält Aristides nicht Wort. Nach seiner weiteren, in Worten und Tonzeichen gegebenen, Erklärung, setzten jene ältesten Musiker das Lydische (λύδιον διάστημα, es soll wohl heissen σύστημα):

Diesis,	Ditonus,	Ton,	Dieses,	Dieses,	Ditonus,	Diesis,
$1/4$,	2,	1,	$1/4$,	$1/4$,	2,	$1/4$,

zusammen sechs ganze Töne, d. i. eine Octave.

---

1) Unter den älteren Theoretikern gab sich mit Anordnung der Intervalle nach den Octavenumläufen vorzüglich Erastokles ab Siehe Aristoxenos, I. S. 6.

Dorisch: Ton, Diesis, Diesis, Ditonus, Ton, Diesis, Diesis, Ditonus,
1, $1/4$, $1/4$, 2, 1, $1/4$, $1/4$, 2,
zusammen sieben ganze Töne, d. i. eine grosse None.

Phrygisch: Ton, Diesis, Diesis, Ditonus, Ton, Diesis, Diesis, Ton,
1, $1/4$, $1/4$, 2, 1, $1/4$, $1/4$, 1,
zusammen sechs ganze Töne, eine Octave,

Jastisch (jonisch): Diesis, Diesis, Ditonus, Triemitonium. Ton,
$1/4$, $1/4$, 2, $1\,1/2$, 1,
zusammen fünf Töne, d. i. eine kleine Septime.

Mixolydisch: Diesis, Diesis, Ton, Ton, Diesis, Diesis, drei Töne,
$1/4$, $1/4$, 1, 1, $1/4$, $1/4$, 3,
zusammen sechs Töne, eine Octave.

Syntonolydisch: Diesis, Diesis, Ditonus, Triemitonium, Ditonus,
$1/4$, $1/4$, 2, $1\,1/2$, 2,
zusammen sechs Töne, eine Octave.

Diese Tonreihen sind, wie man sieht, durch verschiedene Combination der Intervalle innerhalb der Gränzen einer Octave (beim Lydischen, Phrygischen, Mixolydischen und Syntonolydischen) einer None (Dorisch) oder Septime (Jastisch) entstanden. [1])

Aristides stellt diese monströsen, nach seiner Angabe allerältesten Tonreihen hin, ohne ihre Erklärung zu geben, oder auch nur zu versuchen. Es macht beinahe den Eindruck, als wolle er nichts weiter denn durch eine verwunderliche Antiquität in Verlegenheit setzen. Diese unnatürlichen Fortschreitungen durch winzig kleine und dazwischen wieder übertriebene grosse Schritte, durch Vierteltöne und Terzen, müssten als sinnlose Producte reiner Willkür erscheinen, wenn sich nicht noch glücklicher Weise die natürliche Grundlage erkennen liesse, aus der sie durch Verschiebung und Zusammendrückung der Töne entstanden sind. Diese natürliche Grundlage ist die diatonische Scala, deren Kenntniss und Existenz sie so unbedingt voraussetzen, dass man ohne Weiteres Aristides anklagen muss, in seinen „ältesten" Tonarten eine unvollständige Darstellung gegeben, und nur das enarmonische Geschlecht berücksichtigt zu haben.

Die älteste griechische Lyra war ein Tetrachord, und konnte in jede der drei nach der Stellung des Halbtones unterschiedenen Quartengattungen gestimmt werden. Als man aber sieben-, acht- und neunsaitige Lyren zu gebrauchen anfing, so galt es, die hinzugekommenen Saiten in passender Weise zu stimmen. Das einfachste war, die Quartenreihe wiederholen [2]), also

---

1) Vergl. Böckh, de metr. Pind. S. 237.
2) Ebend. S. 215.

		e,	*f*,	*g*,	*a*	*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$
	d	*e*	*f*	*g* *	*a*		*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$
c,	*d*	*e*	*f* *	*g*	*a*		*h*.	$\bar{c}$

Dadurch waren Octavenreihen gewonnen, welche in der That den ursprünglichen drei Tonarten entsprechen. Die Reihe von *e* bis $\bar{e}$, hiess dorisch, die Reihe von *d* bis $\bar{d}$ hiess phrygisch, die Reihe von *c* bis $\bar{c}$, hiess lydisch, oder richtiger, da es auf eine absolute Tonhöhe nicht ankam, so hiess eine Stimmung von

			*				
1/2	1	1	1	1/2	1	1	dorisch
1	1/2	1	1	1	1/2	1	phrygisch
1	1	1/2	1	1	1	1/2	lydisch.

Wo die zwei Tetrachorde aneinandergränzen, zwischen dem höchsten Ton des tiefern, und dem tiefsten Ton des höheren Tetrachordes (oben zwischen *a*, *h*; *g*, *a*; *f*, *g*), zeigt sich jenes Intervall eines ganzen Tones, das die zwei Tetrachorde trennt und darum, wie wir schon hörten: diazeuktischer Ton, Trennungston heisst.

Nun hatte, wie wir wissen, Terpander eine siebensaitige Lyra, deren Stimmung folgende war [1]):

Hypate,		Parypate,		Lichanos,		Mese,		Paramese,		Paranete,		Nete,
	1/2		1		1		1 1/2		1		1	
e		*f*		*g*		*a*		$\bar{c}$		$\bar{d}$		$\bar{e}$

In dieser Octavenreihe fehlt der Ton *h*, und sie beruht nicht auf zwei symmetrisch wiederholten Tetrachorden. Pythagoras hatte seine Lyra mit acht Saiten bezogen. Das Octachordon des Pythagoras hatte den bei Terpander fehlenden Ton eingeschaltet, bestand also aus den Tönen:

Hypate,		Parypate,		Lichanos,		Mese,		Paramese,		Trite,		Paramete,		Nete,
	1/2		1		1		1		1/2		1		1	
e		*f*		*g*		*a*	*	*h*		$\bar{c}$		$\bar{d}$		$\bar{e}$

welche sonach die zwei symmetrisch wiederholten durch den diazeuktischen Ton getrennten Tetrachorde enthielt. Diese Octavenreihe ist zugleich, wie man sieht, die älteste, ehrwürdige, dorische Tonleiter in diatonischer Form. Nach Boethius [2]) soll Lykaon von Samos den ausgelassenen Ton (*h*) in die Reihe einbezogen haben, was Böckh dahin zu vereinigen sucht, dass Lykaon das Octachord

1) Böckh. a. a. O., S. 205.
2) Boethius de mus. I. 20.

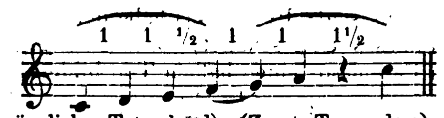
vervollständigt, Pythagoras die Intervalle dieser Octavenreihe berechnet habe.

Eine sinnreiche Erklärung des Terpander'schen Heptachordes gibt Otfried Müller. „Unter Terpander's Erfindungen," sagt er, „steht die siebensaitige Kithar oben an. Die älteren griechischen Sänger hatten zur Begleitung ihrer Stimme nur eine viersaitige Kithar, das Tetrachord, und dieses Instrument war so verbreitet, und in solchem Ansehen gewesen, dass das ganze System der Musik immer auf das Tetrachord gegründet blieb. Terpander war der erste, der diesem Instrumente drei Saiten zusetzte. Die Saiten des Tetrachords waren so gespannt, dass die beiden äussersten in dem Verhältniss zu einander standen, welches die Alten Diatessaron, die Neuern die Quarte nennen, und welches im Wesen darauf beruht, dass die untere Saite in demselben Zeittheile dreimal vibrirt, in welchem die obere vier Vibrationen macht. Zwischen diesen beiden Saiten, welche den Hauptaccord dieses einfachen Instrumentes bildeten, waren zwei andere gespannt, und zwar in der ältesten Einrichtung der Tonleiter, welche das diatonische Tongeschlecht genannt wird, auf solche Weise, dass die drei Intervalle zwischen diesen vier Saiten zweimal einen ganzen Ton und an der dritten Stelle einen halben Ton betrugen. Dies Instrument erweiterte nun Terpander so, dass er an das eine Tetrachord ein anderes anfügte, jedoch nicht auf die Weise, dass der höchste Ton des unteren Tetrachords der tiefste des oberen wurde, sondern so, dass zwischen Tetrachorden ein Intervall von einem Tone blieb. Auf diese Weise würde aber die Kithar acht Saiten erhalten haben, wenn nicht Terpander die dritte Saite des oberen Tetrachordes, die ihm von geringerem Belange geschienen haben muss, weggelassen hätte. Dadurch erhielt nun das Terpander'sche Heptachord den Umfang einer Octave, oder, nach griechischem Ausdrucke, eines Diapason, indem der höchste Ton des oberen und der tiefste des unteren Tetrachords eben dieses Verhältniss bildeten, das, unter allen das einfachste, indem es auf der Proportion von 1 zu 2 beruht, auch von den Griechen bald als der Grund-Accord erkannt wurde. Zugleich steht der höchste Ton des oberen Tetrachords zum höchsten des unteren im Verhältniss der Quinte, deren arithmetische Bezeichnung 2 : 3 ist, und überhaupt waren die Töne ohne Zweifel so geordnet, dass die einfachsten Consonanzen nach der Octave, die Quarten und Quinten das Ganze beherrschten. Daher das Terpander'sche Heptachord auch lange in Ehren blieb, und noch von Pindar gebraucht wurde, wiewohl damals schon von Andern die fehlende Saite ergänzt und ein Octachord daraus gemacht wurde." [1])

---

1) Otfried Müller, Gesch. d. gr. Lit., 2. Aufl. 1. Bd. S. 270.
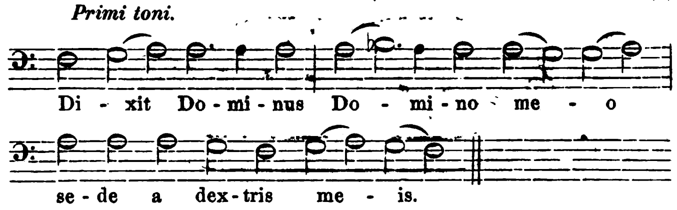
Diese skizzirte Auseinandersetzung Otfried Müllers bedarf nur einiger retouchirender Züge, um mit überraschender Lebendigkeit hervorzutreten. Was vorerst die Annahme betrifft, dass die älteste Stimmung des Tetrachords wirklich aus Fortschreitungen wie $\frac{1}{2}$, 1, 1 oder 1, $\frac{1}{2}$, 1 oder 1, 1, $\frac{1}{2}$ beruhte, so hat sie viel Glaubwürdiges, wenn man erwägt, dass die drei Urtonarten der Griechen (dorisch, phrygisch, lydisch) aus der Wiederholung jedes dieser Tetrachorde oberhalb des zwischen beiden liegenden Trennungstones (des diazeuktischen) Tones entstanden sind. Die Zeugnisse, welche das alte Tetrachord des Orpheus in der Stimmung der Prime, Quarte, Quinte und Octave schildern, haben wenigstens den einen Umstand gegen sich, dass sich so gut wie nichts Ansprechendes daraus zusammenstellen lässt, und ein solches Tetrachord nur dazu geeignet ist, dem Sänger den Ton anzugeben, und ihn im Tone zu erhalten. Dagegen lässt ein diatonisches Tetrachord, z. B. *c, d, e, f* allerdings mannigfache melodische Combinationen zu. Wie Polygnot mit nur vier Farben malte, können die alten Aöden immerhin mit nur vier Tönen gesungen haben. Die griechische Melodie scheint überhaupt durch alle Folgezeit eine Neigung behalten zu haben, sich zwischen vier Tönen ganz oder doch in den einzelnen Melodiegliedern zu bewegen. 1) Die Stimmung des Terpander'schen Heptachords wäre nun nach Otfried Müller:



(Ursprüngliches Tetrachord) (Zusatz Terpanders)
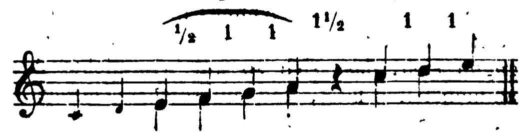
Das ist genau die **lydische Scala** mit Weglassung des vorletzten Tones *h*. Wirklich ist Terpander durch die saitenreichere Pektis, die er bei den Gastmahlen der **Lydier** hörte, auf den Gedanken gekommen, der gar zu einfachen viersaitigen Lyra noch drei Saiten beizufügen. Hiernach hätte er, um eine entsprechende Stimmung

1) Andeutungen davon finden sich selbst noch in den christlichen gregorianischen Gesängen. Beaulieu unterzieht in seiner Schrift die erhaltene altgriechische Pindar'sche Ode *χρύσεα φόρμιγξ* einer Vergleichung mit der Präfation und dem Te Deum. Auch in den Kirchenmelodien des Magnificat u. s. w., sogar im Ton des Psalmodirens
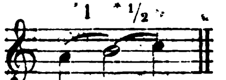


ist diese Einwirkung des Tetrachordes (*f, g, a, b*) bemerkbar.
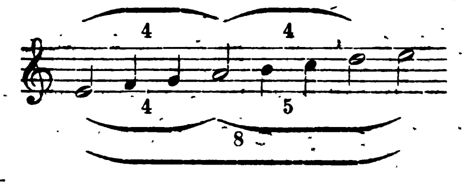
für die neu zugesetzten drei Saiten zu finden, das lydische Tetrachord wiederholt 1, 1, ½, und dabei lieber den siebenten als den achten Ton (lieber *h* als *c*) weggelassen, um nicht die äussern Saiten der Lyra in die harsche, beunruhigende grosse Septime *c*—*h* zu stimmen, sondern durch die wohlklingende Octave *c*—*c* mit einander in ein consonirendes, den Tonumfang wohl abgränzendes Verhältniss zu setzen. Wurde nun das Terpander'sche Heptachord dorisch umgestellt (und wir wissen, dass der wichtigste Schauplatz seines Wirkens das dorische Sparta war) so ergab sich die Scala:



Hier klaffte die Lücke, die kleine Terz zwischen *a* und *c* unangenehm genug, der diazeuktische Ton versshmolz mit dem das zweite Tetrachord beginnenden halben Ton. Mit dem *h* fehlte überdies die zweitwichtigste Consonanz des Grundtones, es fehlte die Quinte. Natürlich also, dass Lykaon oder Pythagoras diesen Ton noch einschaltete. Durch den eingeschalteten Ton wurde die Paramese aus der Nachbarschaft der Mese weggedrängt und erhielt den Namen Trite, dafür wurde der neue Ton Paramese. Nicomachus sagt: Pythagoras habe den Zusatzton zwischen Mese und Paramesos eingeschaltet, so dass er gegen Mese einen ganzen, gegen Paramesos einen halben Ton bildete, also



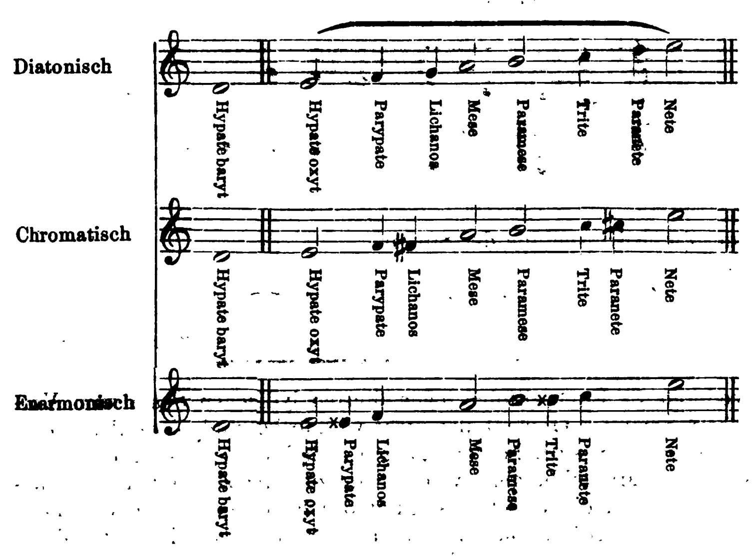
Mit dieser seiner Angabe geräth Nicomachus selbst in Widerspruch, wenn er sagt, Pythagoras habe den einen Ton beigefügt, damit der Mittelton (μέση) nach beiden Seiten hin nicht blos eine Quarte bilde, sondern neben der Quarte nach der einen Seite auch, nach der andern Seite hin eine Quinte gehört werde, wodurch nicht allein Abwechslung, sondern auch ein vollkommener Abschluss der Tonreihe durch eine Consonanz, die Octave, gewonnen worden sei. [1]) Wäre diese Angabe richtig, so hätte Pythagoras nothwendig das obere *e* und nicht das mittlere *h* beifügen müssen.



1) Nicomachus, I. S. 9.

Nicomachus vergisst dabei ferner seine weitere Angabe, dass schon die ältesten Musiker die Octave kannten und Harmonie nannten.

Das Octachord enthielt sonach die Zusammensetzung der Quarte und Quinte, welche der Octave zu Grunde liegt, und zugleich als wesentliche Einschnittpunkte die drei von Pythagoras anerkannten Consonanzen Quarte, Quinte, Octave. Die dorische Tonleiter in den drei Klanggeschlechtern hatte also folgende Gestalt, wobei der tiefste Ton als Zusatzton des Enneachords anzusehen ist:

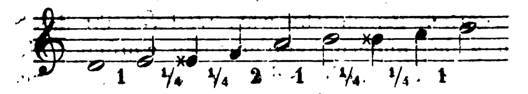


Die Intervallfortschreitungen der enarmonischen Reihe sind nun:

1, 1/4, 1/4, 2, 1, 1/4, 1/4, 2
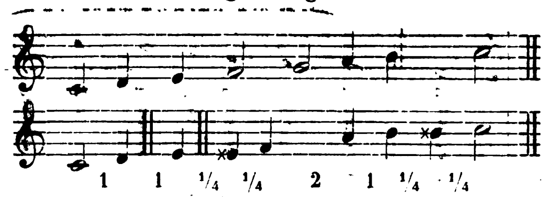
und, siehe da, es ist jene allerälteste dorische Tonreihe des Aristoxenos.

Wird die phrygische diatonische Scala *d, e, f, g, a̅, h̅, c̅* von der Parypate anfangend (d. i. demselben Ton, der in der dorischen Hypate oxytera war) enarmonisch umgebildet



so zeigt sich wieder die Intervallfolge jener ältesten phrygischen Scala, aber freilich auch die Irregularität, dass im höheren Tetrachord der letzte Schritt statt der richtigen grossen Terz, welche die enarmonische Folge verlangt, nur ein Ganzton ist, aus dem leicht einzusehenden Grunde, weil die Enarmonisirung bei der Parypate

statt bei der Hypatè anfängt, und weil bei Ansatz der grossen Terz ($\bar{e}$) zum Schlusse jeder Unterschied zwischen der dorischen und phrygischen Scala wegfiele; endlich, weil der schliessende Ganztonschritt die Reihe mit der Octave des tiefsten Tones ($\bar{d}$) beendet. Am seltsamsten erscheint die Enarmonisirung der lydischen Scala, welche mit Lichanos beginnt, d. i. mit demselben Tone, der im dorischen Hypate oxytera, im phrygischen Parypate war, und bei dem auch dort die Enarmonisirung anfängt:



oder durch Umstellung der Stufen

$$\begin{array}{cccccccccc} & \tfrac{1}{4} & 2 & 1 & \tfrac{1}{4} & \tfrac{1}{4} & \multicolumn{2}{c}{\frac{1+1}{2}} & \tfrac{1}{4} & \\ \times e & f & a & h & h & \bar{c} & e & \times e \end{array}$$

wodurch die Intervallfolge jener ältesten lydischen Scala zum Vorschein kommt. Obwohl also nicht willkürlich und obwohl aus dem diatonischen System hervorgegangen, sind diese Scalen doch entschiedene Missbildungen, welche nur zu einer Zeit entstehen konnten, wo man die Gesetzmässigkeit der Fortschreitungen der Töne noch nicht ergründet hatte. Das an der dorischen Tonleiter dafür gefundene, dort noch erklärliche, und wenigstens nicht absurde Schema wurde, wie man sieht, auf die phrygische, lydische u. s. w. leider äusserlich angepasst und hatte nun jene wunderlichen Verzerrungen zur Folge. Hierin liegt aber eine nicht zurückzuweisende Bestätigung: e r s t l i c h, dass das diatonische Geschlecht, wie es das natürlichste ist, auch das älteste war, trotz aller Gegenversicherungen alter Autoren; denn um die phrygische und lydische Scala so zu enarmonisiren, musste sie vorerst in der diatonischen Form zur Hand sein; z w e i t e n s, dass die dorische Tonleiter die ursprüngliche, die eigentlich griechische war, weil von ihr das Schema zur Enarmonisirung der andern hergenommen worden. Man hat also jene missgebildeten, unmelodischen naturwidrigen Scalen doch jedenfalls als ein wichtiges Durchgangs- und Bildungsmoment in der griechischen Musikgeschichte gelten zu lassen.

Es ist, und zwar speciell in der Musikgeschichte, oft genug ausser Acht gelassen worden, dass die griechische Kunst nicht, wie die geharnischte Pallas aus Zeus' Haupte, mit e i n e m Schlage fertig und gerüstet hervorsprang, sondern in langer Entwickelungsge-

schichte wechselnde Phasen durchlief. Der Kunstfreund, der sich in begeisterte Anerkennung der anmuthigen Sculpturwerke eines Praxiteles oder Skopas ergiesst, würde, wenn man ihm unvermuthet die Selinuntische Medusa entgegenhielte, diesem Fratzenbilde vermuthlich die mythologische Ehre anthun, davor zu erstarren. Noch der Apollo von Tenea steht gespreizt gleich einem Sumpfvogel da, und ist mit seinen flachliegenden Augen, seiner spitzen Nase und seinem dumm lächelnden Munde nichts weniger als schön. Und doch kann die Kunstgeschichte mit vollem Rechte nachweisen, dass diese Glieder die ersten Spuren jener Durchbildung zeigen, welche später Götter- und Heldenleiber zu schaffen vermochte, dass aus diesem maskenhaften Gesichte ein Familienzug auf die Aegineten und von diesen auf die Centaurenbekämpfer der Parthenonmetopen übergegangen ist. Die ältesten Vasenbilder sind für den ersten Blick lächerliche oder abscheuliche Karikaturen, aber ein zweiter Blick lehrt, dass ein eigenthümliches Lebensgefühl sie durchzuckt, und man begreift, dass sich aus solchen Anfängen endlich die Kunst eines Polygnot und Apelles entwickeln konnte. So möchte denn auch die Musik mit ungestalten, ja widerwärtigen und verzerrten Anfängen auftreten. Forkel sagt bei Gelegenheit der alten Enarmonik des Olympos, „dass in der alten Enharmonik wahrscheinlich noch kein solches Tonverhältniss vorhanden gewesen sei, welches sich mit den Tonverhältnissen der Neueren oder irgend eines alten noch vorhandenen Volks vergleichen lasse. So ist es noch jetzt mit den Tonleitern aller halbkultivirten Völker beschaffen. Die Intervalle ihrer Tonleitern sind alle von der Art, dass sie von europäischen Künstlern mit europäischen Tonzeichen nicht geschrieben werden können und von den Proben, welche uns einige Reisende z. B. von der Musik der Südseeinsulaner gegeben haben, wird versichert, dass sie in unseren Noten nur ohngefähr das bedeuten, was sie in den Kehlen und auf den Instrumenten dieser Völker wirklich sind. Ebenso sind auch noch jetzt die Volksgesänge in verschiedenen Gegenden Deutschlands, z. B. im Westphälischen beschaffen. Sie lassen sich auf keine Weise auf unsere gebildete Scala anwenden, oder mit unsern Noten schreiben, und sind blos durch Tradition, wer weiss, durch wie viele Jahrhunderte von Generation zu Generation fortgepflanzt worden, ohne in ihrer ursprünglichen sonderbaren Beschaffenheit einige Veränderung zu leiden oder etwas musikalischer zu werden." [1])

Durch Wiederholung des Tetrachordes entstanden, wie wir sehen, Octavenreihen. Kannte man einmal die Tonreihe *e, f g a h c, d* (die dorische), so lag es nahe, die Octavenreihe auch von der zweiten Stufe *f*, von der dritten Stufe *g* u. s. w. anfangen zu

---

1) Forkel, Gesch. d. Mus., I. Bd. S. 337.

lassen und die Töne bis zur höheren Octave des gewählten Grundtones fortzuführen. In der Anordnung der Grundtöne

a g f e d c H (A)

nahm der Stammton der dorischen Reihe gerade die Mitte ein, drei andere Stammtöne über sich, drei unter sich, und die Anordnung selbst ergab wieder eine Octavenreihe (*a—A*), welche unter dem Namen der hypodorischen Tonreihe bekannt war.

Auf dieser Operation beruhen die älteren griechischen Tonarten, welche zugleich Octavengattungen sind. Es liegt dem einfachen Sinne näher, dieselbe Tonreihe siebenmal jedesmal von einem anderen Tone anzufangen (zumal wenn man zum Experimentiren nur ein Instrument mit unveränderlich klingenden Saiten, wie die Lyra, zur Hand hat), als dieselbe Tonreihe zu transponiren und darnach das Instrument mühsam umzustimmen. Die transponirte Mollscala, auf welche die späteren dreizehn (oder fünfzehn, richtig zwölf) griechischen Tonarten gebaut waren, kam wirklich erst im 4. Jahrhunderte v. Chr., das ist zur Zeit des Aristoxenos auf. Sie waren, wie sich weiterhin zeigen wird, im Grunde nur die veränderte Fassung derselben Sache.

Die sieben alten, auf Octavengattungen beruhenden Tonarten waren folgende: [1])

Hypodorisch (oder lokrisch) von der Mese bis zur Nete hyperboläon, oder von Proslambanomenos zur Mese.
Hypophrygisch von Lichanos meson bis Paramese hyperboläon.
Hypolydisch „ Parypate meson bis Trite hyperboläon.
Dorisch „ Hypate meson bis Nete diezeugmenon.
Phrygisch „ Lichanos hypaton bis Paranete diezeugmenon.
Lydisch „ Parypate hypaton bis Trite diezeugmenon.
Mixolydisch „ Hypate hypaton bis zur Paramese.

Man kann sich diese Tonreihen aus dem Systeme jeder der 15 transponirten Tonarten herausheben; es trägt also jede Tonart gleichsam alle anderen in sich, eine wechselseitige Durchdringung voll Wechselbeziehungen. Aus dem System der hypolydischen neueren Scala (*a-moll*) [2]) z. B. ergeben sich die Tonarten in folgender Weise (und stellen sich zu einem Gebilde zusammen, das Aristides mit einem Flügel vergleicht (πτέρυγι παραπλήσιον) [3]):

---

1) Euklid, S. 15. Gaudentius, S. 19.
2) S. Seite 399.
3) Aristid. Quint., S. 26.

Hypodorisch . . . . *a h c d e f g a*

Hypophrygisch . . . . *g a h c d e f g*

Hypolydisch . . . . *f g a h c d e f*

Dorisch . . . . **e f g a h c d e**

Phrygisch . . . . *d e f g a h c d*

Lydisch . . . . *c d e f g a h c*

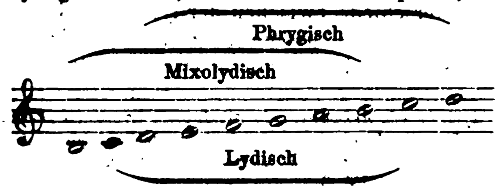
Mixolydisch . . . . *H c d e f g a h*

und so aus jeder andern der neuern Scalen, die dann in unveränderter Gestalt die Basis der Umläufe bildet. Es kömmt hier nicht, wie bei der fünfzehmal transponirten Mollscala des neueren griechischen Tonartensystems auf die relative Tonhöhe, sondern auf die Reihenfolge der Intervalle an. Der Sänger konnte sich also seine Lyra ganz nach dem Vermögen seines Stimmumfanges stimmen, er sang dorisch, ob er sich nun in den Tönen *e, f, g, a, h, c, d, e* oder *fis g, a, h, cis, d, e, fis,* oder *g, as, b, c, d, es, f, g* u. s. w. bewegte. Die neunsaistige Lyra hatte gar noch den Vortheil, dass stets zwei Tonarten zur Verfügung standen, ohne dass man umzustimmen nöthig hatte, z. B.:



Eine eigenthümliche Beziehung dieser Tonarten zu einander ist auch die, dass, mit Ausnahme der phrygischen, jede der sechs übrigen eine Gegentonart hat, d. h. eine Tonart, in welcher die

1) Fortlage (Die Tonarten der Griechen) erblickt darin „ein zusammengesetztes Tonleiterspiel von wunderbarer Schönheit.“ Dass die Griechen diese Zusammensetzung zu benutzen verstanden, beweist ein Gedicht des Jon, welcher zuerst die zehnsaitige Lyra angewendet haben soll (Euklid, S. 19). Die zehnsaitige Lyra gestattete es, in d r e i Tonarten zu spielen, z. B.



Jon rühmt nun in einem Gedichte wirklich „den dreifachen Weg der Harmonie“ seiner Lyra.

Reihenfolge ihrer Intervalle in umgekehrter Ordnung erscheint, wornach sie sich in folgenden Weise gruppiren:

Hypodorisch . . .	1,	1/2,	1,	1,	1/2,	1,	1.
Hypophrygisch . .	1,	1,	1/2,	1,	1,	1/2,	1.
Dorisch	1/2,	1,	1,	1,	1/2,	1,	1.
Lydisch	1,	1,	1/2,	1,	1,	1,	1/2.
Hypolydisch . . .	1,	1,	1	1/2	1,	1,	1/2.
Mixolydisch . . .	1/2	1,	1	1/2	1,	1,	1.
Phrygisch (ohne mögliche Gegentonart)	1,	1/2,	1,	1,	1,	1/2,	1.

Es ist wohl kein Zweifel, dass die Griechen, die kein zu einem centralisirten Staate vereinigtes Volk, sondern selbstständig neben einander wohnende Stammgenossen waren, nach individueller Sitte, Bildung und Neigung der einzelnen Gaue ihre eigenen, eigenthümlichen Volkslieder hatten, deren sich auch die Stimmung der Lyren und Flöten accommodiren musste. Kamen nun die Stämme bei gemeinsamen Opfern chorsingend zusammen u. dgl., so mussten die Unterschiede in der Singweise sich auffallend bemerkbar machen. So sagt auch Heraklides von Pontus, aus den von den Dorern gesungenen Melodien sei die dorische Tonart entnommen, aus äolischen Gesängen die äolische, aus jonischen die jastische.[1] Die Nachweisung nach solchen Volksliedern, inwiefern diese Tonreihe gerade phrygisch, eine andere lydisch hiess, die wirklichen phrygischen, lydischen u. s. w. Liedweisen den Tonfolgen der mit den gleichen Namen bezeichneten Octavenreihen entsprechen, ist uns freilich nicht mehr zugänglich, da uns keine dieser Liedweisen erhalten geblieben ist, und wir uns an nichts weiter halten können, als an die Versicherungen der alten Schriftsteller: es sei so gewesen. Aristoteles spricht nur von zwei Tonarten, der dorischen und phrygischen, das ist: der griechischen und fremden (barbarischen) Tonweise.[2] Aristides und Plutarch nennen drei Tonarten als die Haupttonarten: dorisch, phrygisch, lydisch. Plutarch nennt dabei den Polymnestes und Sakkadas. Letzterer habe in diesen Tonarten nur die rechten Wendungen angegeben, und die Chöre darin singen gelehrt, erst dorisch, dann phrygisch, dann lydisch.[3] Dass in diesen Tonarten Eigenthümlichkeit und wechselnder Character zu finden sind, bedarf keines Nachweises, schlagend stellt sich dieses in dem Unterschiede zwischen der lydischen Tonart, die unserem Dur, und der hypodorischen, die unserem Moll entspricht, heraus. Feiner sind die Unterschiede zwischen den übrigen Ton-

1) *Τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελῳδίας, ἣν οἱ Δοριεῖς ἐποιουντο Δώριον ἐκάλουν ἁρμονίαν ἐκαλουν δὲ καὶ Αἰολιδα ἁρμονίαν ἣν Αἰολεῖς ᾖδον· Ἰαστὶ δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον ἣν ἤκουον ᾀδόντων τῶν Ἰώνων.* Athen. XIV. 19.

2) Aristoteles Republ., IV, 3.

3) Plutarch de mus. Aristides, I. S. 25: *εἰσὶ δὲ τῷ γένει τρεῖς· δώριος, φρύγιος, λύδιος.*

reihen, aber sie sind so unläugbar da, als bei unseren Kirchentönen, die ja auch Octavenreihen sind. [1])

Schon an diesen Octavenreihen besass also die griechische Musik ein weites Feld zu reicher, wahrhaft künstlerischer Entwickelung. Wir wollen dieses gerne anerkennen, ohne, wie Fortlage, in unserer Musik mit ihren zwei immer nur auf anderen Tonstufen wiederholten Scalen (Dur- und Mollscalen) gegen die griechische Kunst eine Beschränkung und Verarmung finden zu wollen. [2]) Von diesen Octavenreihen sind übrigens in der That nur zwei weniger befriedigend, die hypolydische wegen des Tritonus *f*—*h* [3]), die mixolydische wegen der Quinte *h*—*f*.

Ganz merkwürdig ist es auch, wie sich die griechischen Octavenreihen dem practischen Bedürfnisse dadurch anbequemten, dass sie durch einfache Umstimmung der achtsaitigen Lyra sehr leicht, bequem und rasch hervorgebracht werden konnten. Nehmen wir die Grundstimmung der Lyra als das geheiligte Dorisch an: *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*.

Man brauchte nur die zweite Saite, um einen halben Ton (von *f* nach *fis* u. s. w.) höher zu stimmen, um die hypodorische Tonart zu erhalten; stimmte man auch die sechste Saite in solcher Art höher, so war die Stimmung phrygisch, und so weiter wenn man die dritte, die siebente, die vierte und endlich die erste und achte Saite um einen Halbton höher stimmte, womit der Kreis der Tonarten geschlossen war. Oder aber, man konnte umgekehrt vorgehen: die vierte Saite um einen Halbton tiefer stimmen, wodurch die Stimmung mixolydisch wurde, und so fort, bis durch Tieferstimmen wieder die fünf noch übrigen Tonarten entstanden. Die zu nehmende Zahl der Versetzungszeichen lässt die Tonarten im Quintencirkel geordnet erscheinen. [4]) Da es nun aber bei den Octavenreihen auf die relative Tonhöhe nicht ankömmt, so bedeuten die Zusätze hypo und hyper auch noch etwas Anderes als die Lage der Nebentöne in der Oberquinte oder Unterquinte der Haupttonart. Die Nebentonarten sind

---

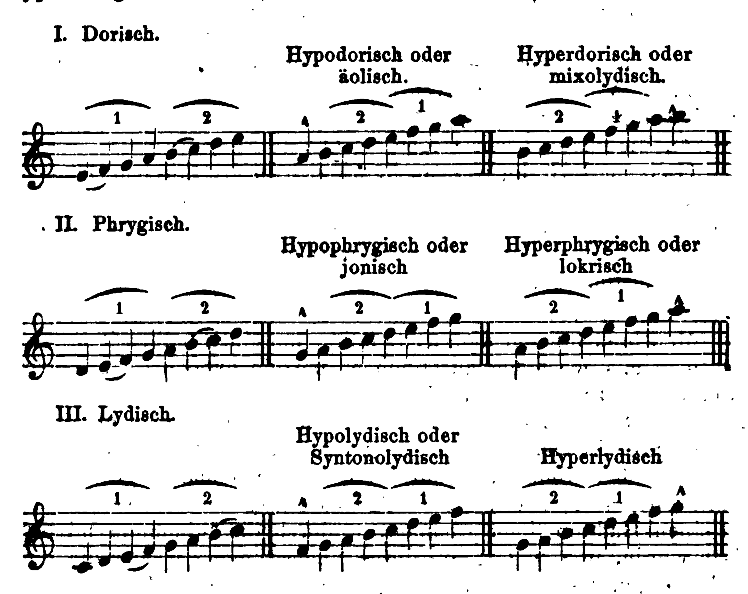
1) Der Grund, warum die Kirchentöne zwar nach den griechischen Namen, aber nicht richtig benannt sind, wird an gehöriger Stelle angegeben werden (im zweiten Bande).

2) Es genüge hier, auf Moritz Hauptmanns „Natur der Harmonik und Metrik“ hinzuweisen.

3) Die gleiche Tonreihe heisst unter den Kirchentönen „lydisch“ und ist eben wegen der ominösen Quarte *h* nur äusserst selten in Anwendung gekommen; Beethoven's Canzonetta in modo lydico in dem Quartett Op. 132 und Chopins „lydische“ Mazurka sind übrigens Werke, wo die lydische, oder richtiger hypolydische Tonart, noch in der Neuzeit ihre Verwerthung gefunden hat.

4) Nämlich dorisch ohne Vorzeichnung, wie *C*-dur, mixolydisch mit einem *b*, wie *F*-dur, hypolydisch mit zwei *b*, wie *B*-dur u. s. w. oder: hypodorisch mit einem Kreuz, wie *G*-dur, phrygisch mit zwei Kreuzen, wie *D*-dur, hypophrygisch mit drei Kreuzen, wie *A*-dur u. s. w.

nämlich aus denselben Tetrachorden zusammengesetzt wie die Hauptonarten, wobei aber immer ein Ton, eben der diazeuktische Ton, überzählig bleibt. Je nachdem er nun die Tonreihe eröffnet oder schliesst, also u n t e n oder o b e n steht, wird ein hypo oder hyper beigesetzt.[1])



Der Unterschied zwischen dem Hyperphrygischen (oder, wie es auch hiess: Lokrischen) und dem Hypodorischen liegt also darin, dass Jenes den diazeuktischen Ton oben, dieses ihn unten hat; der gleiche Unterschied waltet zwischen dem Hyperlydischen und dem Hypophrygischen ob.[2])

Das Hypolydische wird auch angespanntes Lydisch (Syntonolydisch genannt), das Hyperlydische auch nachgelassenes (ἐπαινεμένον) Lydisch und das Hyperdorische auch vermischtes Lydisch (Mixolydisch). Es ist nämlich das Characteristische des Lydischen das Tetrachord mit dem Halbtone zwischen der dritten und vierten Stufe, also: *c*, *d*, *e*, *f*. Im angespannten, emporgetriebenen Lydisch steht dieses Tetrachord zu oberst, gleichsam von den Tönen *f*, *g*, *a*, *h* emporgetrieben, im nachgelassenen Lydisch hat sich die Reihe auf den Ton *g* herabgesenkt, im Mixolydischen (Hyperdorischen) ist das Tetrachord *c*—*f* auf die zweite

1) Bellermann, a. a. O., S. 9. 10. 11.
2) Aristides Quintilianus sagt S. 25: Τούτων ὁ μὲν δώριος πρὸς τὰ βα-

Stufe gestellt, der dritte Ton des zweiten Tetrachords zum Grundtone gemacht, und so alles gleichsam vermischt.

Obschon nun diese Octavengattungen, und die darauf basirten Tonarten nie in Vergessenheit und ausser Gebrauch kamen, so lernte man endlich im Laufe der Zeiten die Sache noch von einer andern Seite ansehen. Jenes Umstimmen der Lyra nach dem Quintenzirkel (practisch, wie wir sahen, das Klügste was man thun konnte) führte wie von selbst auf die transponirten Tonarten, denn bestand z. B. das Hypodorische aus den Tönen

a h c d e f g a

so ergab sich durch Umstimmung der dorisch gestimmten Lyra dieselbe Tonart als

e fis g a h c d e

oder als

es f ges as b ces des es

das heisst: als Transposition. Es musste nothwendig auffallen, dass man die gleiche Reihenfolge von Intervallen auf jeder Tonstufe d. i. innerhalb der Octave zwölfmal wiederholen könne. Die hypodorische Octavenreihe, welche die Reihe der Octavengattungen einleitet, und die also in gewissem Sinne als Anfangstonart gelten kann, aus der die übrigen durch Octavenumläufe hervorgehen, entsprach auch dem aus regelmässig mit dem Halbtone beginnenden Tetrachorden entwickelten Systeme von zwei Octaven, und wenn man das Tetrachord synemmenon *b*, *c*, *d*, *e* einschob, dem grösseren Systeme. Man transponirte also diese hypodorische Tonart, oder dieses System, oder (wie wir sagen würden) diese Mollscala zwölfmal nach den zwölf Halbtönen der Octave. Auf dieser Transposition derselben Mollscala desselben unveränderlichen Systems (*σύστημα ἀμετάβολον*) beruhen die neueren Tonarten der Griechen.

Dieser Umschwung der Dinge muss im 4. Jahrhundert v. Chr. geschehen sein. Die älteren Musiker, und die Schriftsteller, welche sich auf sie berufen, kennen vor dieser Zeit nur die sieben alten Tonarten, und Aristoxenos bezeichnet die transponirten als neu, als modern. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die von dem Lustspieldichter Pherekrates dem „milesischen Rothkopf Timotheos“

ρύτερα της φωνῆς ἐπιχειρήματα χρήσιμος. ὁ δὲ λύδιος πρὸς τὰ ὀξύτερα ὁ δὲ φρύγιος πρὸς τὰ μέσα. Da von diesen drei Haupttonarten die Scala der dorischen am höchsten liegt, so sind ihre tiefsten Töne zugänglicher. Von der lydischen gilt das Umgekehrte. Die phrygische nimmt die Mitte zwischen beiden ein.

vorgeworfene „Zerspaltung der Musik in zwölf Töne“ so viel heisst, als die Theilung in die zwölf nach den zwölf Halbtönen der Octave geordnete Tonarten statt der alten sechs, für welche der conservative Dichter im Namen der alten Sitte das Wort nahm.[1]) Auf diese Art besass die griechische Musik nunmehr zwölf Tonarten; aber schon Aristoxenos (der älteste uns erhaltene musikalische Schriftsteller der Griechen) nahm deren dreizehn an.[2]) Man theilte das Hypophrygische, Hypolydische, Phrygische, Lydische und Mixolydische in ein „Höheres“ und „Tieferes“ ein, wozu noch Hypodorisch und Dorisch kam, was die zwölf Tonarten ergab. Aristoxenos nahm aber auch noch ein Hypermyxolydisch an, das um eine Quarte höher stand als das Phrygische (daher auch Hyperphrygisch hiess), im Grunde aber nur die höhere Wiederholung des Hypodorischen war. Auf das Dorische entfiel die Molltonart von *B-moll*, oder richtiger *ais*-moll.[3]) Es war ein auffallendes Ergebniss, dass die Urtonart in eine Scala übertragen wurde, welche wenigstens uns, kraft der vorgezeichneten sieben Erhöhungskreuze, überaus unbequem vorkömmt. Sollte aber das neue Dorisch, d. i. die Mollscala auf ihrer gehörigen Tonstufe dem alten Dorisch mit seiner Fortschreitung von $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$, 1, 1 entsprechen, so konnte es gar nicht anders sein. Wir werden weiterhin sehen, warum die zwei anderen Haupttonarten phrygisch und lydisch wurden, in je zwei Tonreihen eine höhere und tiefere unterschieden, die um einen Halbton von einander differirten. Nach dieser Manipulation entstand:

---

1) Eigentlich sagt Pherekrates: „Zwölf Saiten“, *ἀπέλυσε κατέλυσε χορδαῖς δώδεκα.* Diese zwölf Saiten waren aber ohne Zweifel in die zwölf Halbtöne gestimmt, da Thimotheos sehr häufig von der Chromatik Gebrauch machte (Hephaest. Gaisford, S. 437) und sehr rasch aus einer Tonart in die andere überzugehen pflegte.

2) *ὀνομάζει δ' αὐτοὺς οὕτως Ἀριστόξενος· ὑποδώριος. ὑποφρύγιοι δύο, ὁ μὲν βαρὺς, ὃς καὶ ὑποϊάστιος καλεῖται, ὁ δὲ ὀξύς, ὑπολύδιοι δύο. ὁ μὲν βαρὺς, ὁ καὶ ὑποαιόλιος, ὁ δὲ ὀξυς δώριος εἷς. Φρύγιοι δύο· ὁ μεν βαρὺς ὃς καὶ ἰάστιος, ὁ δε ὀξύς. λύδιοι δύο, ὁ μεν βαρὺς, ὅς νυν αἰόλιος, ὁ δὲ ὀξύς. μιξολύδιοι δύο· ὁ μὲν βαρὺς, ὃς νῦν ὑπερδώριος, ὁ δὲ ὀξύς, ὃς νυν ὑπεριάστιος. ὑπερμιξολύδιος εἷς, ὃς καὶ ὑπερφρύγιος. Τούτοις ὑπὸ τῶν νεωτέρων προστέθεινται ὅ τε ὑπεραιόλιος καὶ ὁ ὑπερλύδιος.* (Aristid. Quint. I, S. 23. Vergl. auch Euklid. S. 19). Diese Tonarten steigen um Halbtöne: *ἕκαστος δ' ἀπ αὐτῶν ἡμιτονίῳ μὲν ὑπερέξει τοῦ προτέρου.* u. s. w.

3) Auf die traditionelle Annahme, dass das Hypodorische als transponible Tonart unserem *a*-moll entsprochen habe (eine Annahme, die dadurch noch mehr täuschenden Schein gewinnt, dass das Hypodorische als Octavenreihe wirklich unser *a*-moll ist), wird insgemein das Dorische gleich *d*-moll angenommen, und alle Tonarten, wie sie hier angesetzt erscheinen, um eine grosse Terz in die Höhe gerückt. Friedr. Bellermann hat das Verdienst, hier Licht gemacht und bewiesen zu haben, dass das Hypodorische in ersterer Beziehung nicht unserem *a*-moll, sondern unserem *f*-moll glich. Das Nähere darüber in der Lehre von den Tonzeichen.

ein höheres Phrygisch, beginnend auf dem Tone *c*,
ein tieferes Phrygisch, beginnend auf dem Tone *h*,

und ähnlich

ein höheres Lydisch, beginnend auf dem Tone *d*,
ein tieferes Lydisch, beginnend auf dem Tone *cis*.

Das tiefere Phrygisch bekam später den Namen „jonisch“ oder „jastisch“, das tiefere Lydisch den Namen „äolisch“, während bei dem höheren Phrygisch und höheren Lydisch das nunmehr überflüssig gewordene Beiwort ausser Gebrauch kam; und diese Tonarten kurzweg „phrygisch“ und „lydisch“ hiessen. Noch Aristoxenos kannte diese Tonarten nur unter der älteren Bezeichnungsweise. Es nahm nach Aristides Quintilianus, zwei Phrygisch und zwei Lydisch an, dagegen nur ein einziges Dorisch. Es ist immerhin möglich, dass auch das Dorische eine Doppelgestalt (höher und tiefer) gehabt, und nicht allein eine Abweichung von den beiden andern Tonarten gezeigt hat.[1] Die Tonreihe von *h* war schon als tieferes Phrygisch bezeichnet, konnte also nicht zugleich höheres Dorisch sein, folglich blieb dieses höhere Dorisch nur die Tonreihe von *ais*, und die Tonreihe von *a* (das wohlbekannte unveränderliche Mustersystem) bildete das tiefere Dorisch, welches eben mit Rücksicht, dass es eine Quarte tiefer stand als das Lydische, den Namen Hypolydisch bekam, wornach bei „höherem“ auf *ais* gebauten Dorisch das Beiwort wegblieb, und die Tonreihe kurzweg „Dorisch“ genannt wurde.

Wie das höhere Dorische von *Ais* - *B*, ging nun das Phrygische von *C*, das Lydische von *D* aus. Und die Tonreihen von *B*, *C* und *D* bildeten gleichsam die Stammtrias der griechischen Tonarten. Transponirte man die gewonnenen drei Tonarten jede um eine Quarte tiefer, so deutete man es durch den Zusatz hypo (unter) an, und so entstand dann die hypodorische Tonart, von *F* beginnend (die tiefste von allen), die hypophrygische von *G*, und die hypolydische, von *A* ihren Ausgang nehmend. Die dorische wurde aber auch in die Oberquarte *es* transponirt, und die überdorische (hyperdorische) Tonart genommen, welche auch, als Nachbarin der lydischen, den Namen der gemischt-lydischen (mixolydischen) erhielt. So stand also das Dorische, gleichsam als Stammton in der Mitte des Systems; und zwar auch in zwei Gestalten; denn nach dem vorhin Gesagten galt die nächtsangränzende mit *a* beginnende Tonart als ein tieferes Dorisch, bis sich dafür später die Bezeichnung „hypolydisch“ feststellte.

Nun konnte man aber auch noch die Zwischentöne *fis*, *gis*, *h* und *cis* in gleicher Art benutzen, dadurch waren jene Tonarten ge-

1) Wie Friedr. Bellermann meint.

wonnen, die sich neben die nächsthöheren als vier: tieferes Hypophrygisch (hypojonisch), tieferes Hypolydisch (hypoäolisch), tieferes Phrygisch (jonisch) und tieferes Lydisch (äolisch) anreiheten. Als später das tiefere (βαρύς) Lydisch die äolische Tonart genannt wurde, ward das um eine Quarte tiefer stehende tiefere Hypolydisch zum Hypoäolischen. Ebenso wurde, als man das tiefere Phrygisch die jonische Tonart[1]) zu nennen anfing, consequenter Weise das tiefere Hypophrygisch die hypojonische genannt.

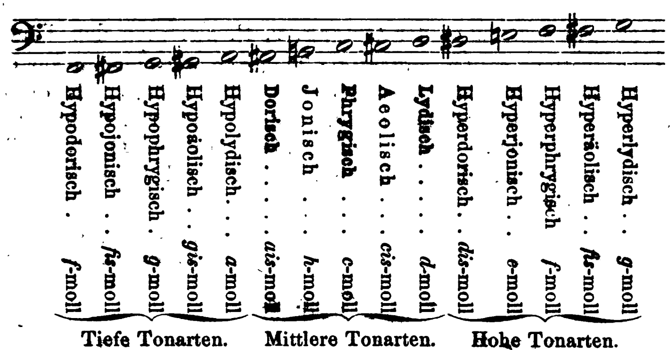
Man konnte nun auch eben so gut die Tonreihe nach der Höhe zu fortsetzen, das hyperdorische oder mixolodische *Es* um einen halben Ton erhöhen, dies gab ein von Aristoxenos genanntes höheres (ὀξύς) Myxolydisch, welches später, da es eine Quarte höher stand als das mit *H* beginnende Jonisch, die hyperjonische Tonart genannt wurde.

Sonach konnte von diesen Tonarten Hypodorisch, Hypophrygisch, Dorisch, Phrygisch und Mixolydisch auf die nur einen Halbton höhere Stufe gehoben werden. Lydisch und Hypolydisch dagegen nicht, weil die um einen Halbton erhöheten Tonarten schon unter selbstständigen Namen (Hypodorisch und Dorisch) im Systeme erscheinen. Hiermit war der Umkreis der in der Octave befindlichen Halbtöne geschlossen. Man setzte später die Transponirung noch durch drei Töne nach der Höhe zu fort, und erhielt so nebst dem schon bei Aristoxenos bekannten Hyperphrygisch, oder Hypermixolydisch, noch die zwei höchsten, das System abschliessenden Tonarten Hyperäolisch und Hyperlydisch. Man sieht, dass diese drei hohen Zusatztonarten nur eine scheinbare Bereicherung des Tonsystemes sind, und dass das Hyperphrygisch, wie gesagt, nur die höhere Wiederholung des Hypodorischen, das Hyperäolische eine Wiederholung des Hypojonischen und endlich das Hyperlydische des Hypophrygischen ist. Das ganze System der fünfzehn griechischen Tonarten, wie es in der Tonzeichentabelle des Alypius vorliegt, und von Aristides Quintilianus (p. 123) und Euklid (p. 19) aufgezählt wird, nach den Grundtönen geordnet, ist sonach folgendes, bei dem nun die fünf Mitteltonarten den Kern bilden und oben und unten mit dem Beisatze „hyper“ und „hypo“ ihre Nebentonarten finden.[2])

---

1) Die jonische Tonart heisst auch jastisch: „Quia Jonica regio etiam Jas appellata est a situ Jasio, ut Plinius l. V. c. 29 refert. Apulejus (Florida).

2) In Folge des Tetrachordes synemmenon moduliren sie in einander, so dass *f*-moll nach *b*-moll und dieses nach *es*-moll hinübergeht, d. h. das Hypodorische ins Dorische und dieses in Hyperdorische hinüberdeutet, und so in jeder anderen Tonartentrias auch.
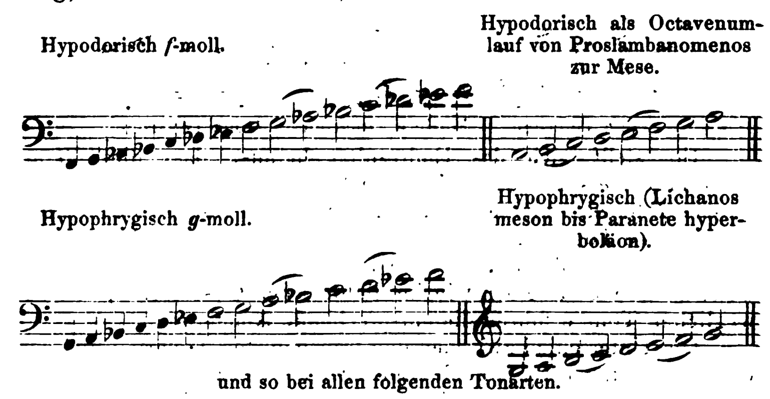


So stellt sich das Endresultat heraus, dass diese Tonarten eine stets um einen Halbton höher gerückte Mollscala (vom grossen *F* bis zum kleinen *g* in den Grundtönen steigend) darstellen. Wurden die Tonarten in chromatischer oder enarmonischer Gestalt angewendet, so blieben, wie sich von selbst versteht, die stehenden Tetrachordtöne dieselben wie im diatonischen Geschlechte; die beweglichen Töne erfuhren die entsprechende Aenderung.

Der Unterschied zwischen den transponirten Tonarten und den Octavengattungen ist von selbst auffallend. Jene zeigen stets dieselbe Folge von Intervallen, aber immer auf eine andere Tonstufe gerückt. Die beiden Halbtöne erscheinen in der Octave immer an derselben Stelle, die zwei Halbtöne bilden in allen Tonarten den Schritt von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten Tonstufe, wie in unserer Mollscala. Die Octavengattungen zeigen dagegen Tonart für Tonart eine jedesmal andere Intervallfolge und die zwei Halbtöne jedesmal an eine andere Stelle gerückt. Dieser Unterschied ist so gross, dass es für den ersten Anblick den Anschein hat, als sei durch Einführung der transponirten Mollscala eine ungeheure Revolution, eine radicale Umänderung in der griechischen Musik vorgegangen, und als sei die Uebertragung der Namen: „dorisch, phrygisch, lydisch u. s. w.“ auf die neuen Tonreihen eine reine Willkür, ja eine Ungehörigkeit. So unzusammengehörig und willkürlich es nun aber auch immer scheinen mag, z. B. eine unserem *D*-moll entsprechende Scala „lydisch“ zu nennen, und eine Scala die unserem *C*-dur oder *D*-dur gleicht, ebenfalls als „lydisch“ zu bezeichnen: es scheint nur so, und mit vollem Rechte führen beide Tonreihen den Namen der lydischen Tonart. Um dieses einzusehen, muss man sich erinnern, dass wenn die Griechen ihre Tonarten anwenden wollten, da alles im Einklange gesungen wurde, bedacht genommen werden musste, dass keine zu hohen und eben so wenig etwa gar zu tiefen Töne den Sängern zugemuthet werden. [1])

1) Die scharfsinnige Nachweisung dieser Identität gehört F. Bellermann an.

Bewegte sich daher der Gesang, z. B. zwischen den Tönen *f* und $\overline{f}$, so durften, sollten anders die Tonarten entschieden zur Geltung kommen, innerhalb dieser Gränze keine andern, als die der Tonart eigenen, und es mussten die für sie charakteristischen Töne angewendet werden. Diese treffen aber mit den Octavenreihen gleicher Benennung, Intervallfortschreitung für Intervallfortschreitung, zusammen:



Hier wird auch klar, warum in der neuen Fassung das Dorische auf die unhandliche Tonart *Ais*-moll (*B*-moll) fallen musste, in keiner andern hätte die Intervallfolge der älteren dorischen Octavenreihe entsprochen.

Diese Combinationen hatten mannigfache Vortheile. Die dorische Tonreihe konnte bei solcher Anordnung, z. B. eben so gut im Sinne unseres *Des*-dur als unseres *B*-moll gebraucht werden, die lydische konnte *F*-dur und *D*-moll repräsentiren, und so weiter. Damit war dem ausschliessenden Vorherrschen eines trüben Mollcharakters, wie er aus den blossen transponirten Mollscalen sich hätte ergeben müssen, eine sehr wohlthätige Schranke gesetzt.

In der Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. machte Ptolemäus mit den alten Tonarten einen Reductionsversuch. Er setzte ihre Zahl auf sieben herab, indem er neben den drei Haupttonarten des Dorischen, Phrygischen und Lydischen noch drei entsprechend benannte Untertonarten (hypodorisch u. s. w.) und eine mixolydische Tonart statuirte. Seine Scalen begriffen den Umfang von zwei Octaven, von demselben Stammtone ihren Umlauf beginnend, und mit also geordneten Intervallenfolgen, dass die Stellung des Halbtones in den Tetrachorden jedesmal eine andere war, und auch die Stellung des diazeuktischen Tones wechselte.[1] Der Haupt- und

---

1) Oder wie Forkel (Gesch. der Mus. 1. Bd. S. 346) die Sache ausdrückt: „Der eigentliche Unterschied unter diesen ptolomäischen Tonarten und den

Grundton wurde die Mese, auf welcher die beiden Octaven zusammentrafen. Der ältere Bacchius schloss sich den sieben Tonarten

---

Octavengattungen bestand eigentlich darin, dass in den Octavengattungen bei allen sieben Versetzungen, die in der diatonischen Octave enthaltenen Intervallen unverändert, nur in einer andern Ordnung auf einander folgten, in den ptolemäischen Tonarten hingegen wurden sie bald erhöht, bald erniedrigt und gingen von stets eben demselben Grundtone aus." Auf Grund der Auseinandersetzungen des Ptolemäus (S. 75—81) gibt Forkel folgendes Diagramm seiner Tonarten:

Hypodorisch	*A H c d e fis g a h c d e*	(hier sind noch drei Töne zur Ergänzung der zweiten Octave hinzu zu denken.)
Hypophrygisch	*A H cis d e fis gis a h cis d e*	
Hypolydisch	*A B c d es f g a b c d es*	
Dorisch	*A H c d e f g a h c d e*	
Phrygisch	*A H cis d e fis g a h cis d e*	
Lydisch	*As B c d es f g as b c d es*	
Mixolydisch	*A B c d e f g a b c d e*	

Zu diesen sieben Tonarten mussten dann die Musiker des Mittelalters, welche die acht Kirchentöne als mit den antiken Tonarten identisch herausdemonstriren wollten, durchaus eine achte Tonart haben. Franchinus Gafor redet daher von einem Modus hypomixolydius, nach der Analogie der drei andern Untertonarten, der aber, wie Glarean (Dodecachordon S. 60) bemerkt, „cum Dorio eandem habet octavam." Gafor gab diese Auffassung selbst auf und nahm nun den von Boethius erwähnten, auf Ptolemäus zurückgeführten modus hypermixolydius an: „ut (wie Glarean sagt) cum vulgata omnium opinione octonorum modorum numerum colligat ac autoritate sua firmet — — Septem Boethii modis: Hypodorio, Hypophrygio, Hypolydio, Dorio, Phrygio, Lydio ac Mixolydio (dieselben Töne wie bei Ptolemäus) et uni Ptolemaei Hypermixolydio Aristoxenum ait Franchinus quinque hos adjecisse modos: Hypojastium, Hypoaeolium, Jastium, Aeolium et Hyperjastium ac sic tredecim effecit: sed in his quinque autoritate Bryennii rejectis cum Hypomixolydio nomen non inveniret, ignorans eundem esse cum Aristoxeni Hyperjastio, confugit ad Ptolemaei Hypermixolydium ut sic saltem pulchellus iste octonarius modorum numerus non periret." Diese Boethisch-Ptolemäischen Tonarten des Franchinus Gafor waren aber wieder wahre Octavengattungen, wobei Hypodorisch mit *A*, Hypophrygisch mit *H* u. s. w. anfing und zuletzt auf das problematische ptolemäische Hypermixolydische wieder *a* kam. Darüber gerieth Gafor, wie Glarean nicht ohne eine kleine Schadenfreude bemerkt, in Verlegenheit. Er weiss sich in der That nicht besser zu helfen, als dass er kurz sagt: „Octavo (dem achten Kirchentone) non admittitur proprium nomen nisi forte aliorum, ut diximus, imitatione hypomixolydium appellavero (Pract. mus. I. 7). Uebrigens gehört diese Idee nicht dem Franchinus, sondern es redet schon Tinctoris (liber de natura et proprietate tonorum) davon: „Porro octavum tonorum Ptolemaeus superaddidit quem hypomixolydium nominavit." Gleich darauf spricht aber Tinctoris vom „ypermixolydius, qui necessario ex specie alterius formabatur." Diese bedeutende Confusion hatte ihren Grund

des Ptolemäus an, sonst blieb der Reformversuch, bei welchem den beibehaltenen alten Benennungen neue Scalen untergelegt wurden, ohne Erfolg.

Fast wichtiger als der musikalisch-technische Gehalt der Tonarten war den Griechen jener ethische, den sie darin fanden oder zu finden wähnten. Fast möchte man annehmen, dass der Character der Melodien, welche man dorisch, phrygisch u. s. w. nannte, dazu mehr Anlass gab, als die Eigenheit der einfach hingestellten Tonleiter. Das abfällige Urtheil Platon's über die jonische oder über die lydische Tonart ist z. B. sicher durch die Erinnerung an die Ueppigkeit der kleinasiatischen Jonier und der Lyder hervorgerufen.

Heraklides von Pontus, ein Schüler des Platon und Aristoteles, sagt: Die dorische Tonart sei prachtvoll und feierlich, ernst und erhebend; die äolische grossartig und zugleich beruhigend, daher sie (wie er sehr naiv hinzufügt) sehr zweckmässig sei Gäste zu empfangen und Pferde zu bändigen (*ἱπποτροφίαις καὶ ξενοδοχίαις*),[1] sie passe zu Wein, Liebe und Wohlleben, wogegen die jonische rauh, düster und erhaben sei. Lukian nennt die phrygische Tonart begeistert, die lydische bacchisch, die dorische würdig ernst, die jonische zierlich glatt.[2] Apulejus characterisirt die äolische als einfach, die lydische als klagevoll, die phrygische als religiös, die dorische als kriegerisch.[3] Platon schilt die mixolydische und syntonolydische weinerlich und nicht einmal für Frauenzimmer, welche einen muthigen Sinn behalten wollen, gut; die jonische und lydische findet er zu weichlich und gastmahlmässig (*συμποτικός*), nur die dorische und phrygische seien geeignet bei der Erziehung angewendet zu werden.[4] Aristoteles zieht für die Bildung des jungen Staatsbürgers die dorische Tonart vor[5]), d. h. die altgriechischen Tonarten im Gegensatze zu der phrygischen Weise, d. h. den fremden barbarischen Tonarten.

---

darin, dass einestheils die antiken Schriftsteller über Musik den mittelalterlichen Tonlehrern nicht genügend zugänglich und also nicht genügend bekannt waren (Aristoxenum non legimus gesteht Glarean ganz ehrlich), anderentheils in dem Streben um jeden Preis die Kirchentöne mit den antiken Tonarten zu identifiziren. Man darf daher auch den Anachronismus nicht übel nehmen, dass der um Jahrhunderte ältere Aristoxenos die Tonarten des Boethius und Ptolemäus um fünf vermehrt haben soll. — Ueber die Art, wie Wallis, der Herausgeber des Ptolemäus, und wie Stiles die ptolemäischen Tonarten verstehen und demonstriren, wolle man Forkel a. a. O. vergleichen.

1) Athen. XIV.

2) *Καὶ τῆς ἁρμονίας ἑκάστης διαφυλάττειν τὸ ἴδιον — τῆς Φρυγίου τὸ ἔνθεον, τῆς Λυδίου τὸ Βακχικὸν, τῆς Δωρίου τὸ σεμνόν, τῆς Ἰωνικῆς τὸ γλαφυρὸν.*

3) Apulejus Florida: „Aeolium simplex, lydium querulum, phrygium religiosum, dorium bellicosum.

4) De Republ. III. Die weinerlichen Tonarten sind wirklich wegen des Tritonus und der falschen Quinte nicht gut verwendbar.

5) Polit., VIII. 7.

Die Griechen schrieben die Erfindung ihrer Tonarten einzelnen Tonkünstlern zu. So soll die mixolydische Tonart nach Aristoxenos eine Erfindung der Sappho, nach Anderen eine Erfindung der Sängerin und Dichterin Damophila von Lesbos sein, wieder Andere, z. B. Plutarch, schreiben sie dem Pithoklides zu. Die lokrische (hyperphrygische) Tonart ist nach Julius Pollux von Philoxenos, die syntonolydische von Anthippus erfunden worden.[1]); als Erfinder der nachgelassenen lydischen (hyperlydischen) Tonweise nennt Plutarch den Damon, und erwähnt an derselben Stelle, dass Lamprokles bei der mixolydischen Tonart die Entdeckung machte, ihr diazeuktischer Ton liege oben, und nicht, wie man bis dahin angenommen hatte, zwischen dem 5. und 6. Tone (*f* und *g*).[2]) Alles dieses bezieht sich auf abgeleitete, künstliche Tonarten. Die Haupttonarten (dorisch, phrygisch, lydisch) haben sich, wie es scheint, aus dem Volksgesange entwickelt, ohne auf diesen oder jenen Musiker zurückgeführt werden zu können. Zuweilen galt, wer in einer Tonart viele Gesänge gemacht, wie z. B. Pythermos in der jonischen, für den Erfinder.[3]) Aber es ist wohl überliefert, dass eine solche Tonart durch irgend einen Musiker da oder dort zuerst eingeführt wurde. So lernten die Sparter die lydische Harmonie durch Polymnestes kennen, in häufige Anwendung brachte sie dort Alkman.[4]) Es wäre jedoch irrig zu glauben, dass sich ein Tonstück stets strenge in der Tonart halten musste, in welcher es angefangen hatte, so wie bei uns ein längerer Tonsatz nur höchst selten z. B. durchweg in *C*-dur oder *A*-moll geht, sondern in seinem Verlaufe in andere Tonarten ausweicht. So setzte Sakadas von Argos in den Chorgesängen, die er in Sparta dichtete, die erste Strophe in dorischer, die zweite in phrygischer, die dritte in lydischer Harmonie. Diese Gesänge hiessen davon dreitheilig (τριμερῆ). Die Griechen fanden in einer solchen rein äusserlichen Verbindung der Tonarten eine so ansprechende Abwechslung, wie in der geschmackvollen Verbindung dorischer und jonischer Architectur in demselben Bauwerke, dessen eine Fronte, wie z. B. bei den Propyläen in Athen, dorisch, die andere jonisch war, oder wo das Aeussere der dorischen, das Innere der jonischen Bauweise angehörte.

Der Uebergang aus einer Tonart in die andere hiess Metabole, Veränderung. Da die Metabole entweder ganz einfach durch Zuweisung je einer anderen Tonart an jede Strophe geschah, und selbst bei allmäligem Uebergange (da sie melodisch und nicht, wie bei uns, harmonisch bewirkt wurde) ergab sie nicht die Ver-

1) Pollux IV. 10.
2) Plutarch 16.
3) Athen. XIV. 20.
4) Himerius Orat. V. 3.

wickelungen und Schwierigkeiten unserer Modulationslehre. Die Metabole war in der griechischen Musik die allezeit geschäftige Dienerin. Auch die Aenderung des Rhythmus, des Klanggeschlechtes, ja der Uebergang aus einer ernsten in eine heitere Melodie, oder umgekehrt, hiess Metabole. In der griechischen Musiklehre bildet die Metabole demgemäss ein eigenes Kapitel, in dem ihre verschiedenen Arten zusammengefasst und erläutert werden.

VI. Die Rhythmik der griechischen Tonkunst.

Die Rhythmik der griechischen Musik steht mit der Rhythmik der griechischen Poesie in genauem, theilweise sogar in ganz unmittelbarem Zusammenhang. Die Musik der Griechen hatte sich an der Poesie herangebildet, der Ton fand am Worte nicht blos einen Spielraum zum Erklingen überhaupt, es lehnte sich auch das Maass seiner Dauer und das Gewicht seiner Accentuirung an das Wort, war sogar davon abhängig. Diese Entstehungsweise war für das tiefste Wesen griechischer Musik, auch in ihrer höchsten Entwickelung, von der grössten Bedeutung. Selbst als sich die Instrumentalmusik von der Vocalmusik völlig getrennt und emancipirt hatte, als man es gelernt hatte, Melodien für sich allein auf der Lyra oder Flöte als selbsständige Werke der Kunst hören zu lassen, verlor die Musik nicht diesen ihr einmal angeborenen Zug. Die Instrumentalmusik unserer Neuzeit hat sich zum grossen Theile aus der von Instrumenten gespielten Tanzweise entwickelt. Bei der Tanzweise aber wird der Wechsel der Tondauer, das Gewicht der Accentuirung nicht durch die metrische Gestaltung eines Gedichtes, und die stärkere oder schwächere Betonung des Wortes nach dem Sinn der Rede, sondern durch den Rhythmus der geregelten Körperbewegungen im Tanze bestimmt. Hier tritt das rein formelle Gleichmaass der Theile, die rein symmetrische Bedeutung entschieden und überwiegend hervor, hier konnte sich also auch der musikalische rhythmische Periodenbau das symmetrische Gleichmaass wiederkehrender Melodieglieder oder ganzer grösserer Melodietheile entwickeln. In Griechenland wurde aber selbst der Tanz zugleich auch Tanzlied. So musste selbst hier die Musik sich der poetischen Declamation anschliessen. Mit der Benennung Rhythmus wird in der griechischen Musik das geregelte Maass der nach der Zeitdauer geordneten Töne verstanden, derselbe Begriff, den wir mit diesem Worte verbinden. Platon definirt Rhythmus als die „Ordnung der

Bewegung“ [1]), und Aristides nennt ihn eine Zusammensetzung geordneter Zeitlängen. [2]) Durch dreierlei sinnliche Wahrnehmung, fährt Aristides fort, lässt sich der Rhythmus erkennen, durch das Gesicht im Tanze, durch das Gehör im Melos, durch das Tasten im Schlage des Pulses. Der Rhythmus in der Musik aber wird durch Gesicht und Gehör wahrgenommen, denn es wird die Bewegung des Körpers, die Melodie und die Sprache rhythmisch geregelt. [3]) Hier greifen also wieder, unter dem gemeinsamen Namen der Musik der Tanz, die Musik im engeren Sinne und die Poesie in einander, wie denn bei den einfach empfindenden, Alles gleichsam aus der Quelle schöpfenden Griechen diese ursprüngliche Vereinigung der zeitlichen Künste (zeitlich im Gegensatze zu den räumlichen Künsten der Bau-, Bild- und Malerkunst) sich nie völlig verloren hat. Geht jemand gemessen, nicht bald hastig, bald zögernd einher, ist seine Rede im Vortrage abgewogen, nicht durch irgend einen Affect oder eine andere Ursache in ihrem klaren, gleichmässigen Strome unterbrochen oder getrübt, so lebt in seinem Gange, in seiner Rede ein schöngemessener Rhythmus, man sagt von ihm, er gehe oder spreche eurhythmisch, d. i. wohlgemessen (*εὐρύθμως*). [4]) Aber selbst an unbeweglichen Körpern, sagt Aristides, zeigt der Rhythmus seine Macht, wie man denn von einer wohlrhythmischen Statue (*εὔρυθμον ἀνδριάντα*) zu sprechen pflegt. [5]) In diesem Sinne rühmt Diogenes von Laerte den Bildgiesser Pythagoras von Rhegion (470 v. Chr.), er habe „zuerst den Rhythmus und die Symmetrie beachtet.“ Hier bedeutet Rhythmus so viel als das sich in der Durchführung der einzelnen Partien der Menschengestalt zeigende Maass einer harmonisch geregelten Bewegung, da ja die Statue uns mit dem Scheine des Lebens täuschen soll, und wir, ob wir auch schon ihre Unbeweglichkeit recht gut kennen, ihr dennoch nach den Motiven ihrer Haltung und der lebenvollen Durchführung des Einzelnen Bewegung zutrauen. Die Gegensätze von Hebung und Senkung, von Stützung und leichter Haltung, wie sie sich in den symmetrisch wiederholten Gliedmassen den Beinen und Armen, wie sie sich in den Umrissen und in der Musculatur des Rumpfes aussprechen, machen uns den Eindruck, als bewege sich sonst die Ge-

---

1) *Τῇ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη.* (Platon. de legg. II.)

2) *ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων.* Aristid. I. S. 31. Bacchius erklärt: *χρόνου καταμέτρησις κινήσεως γινομένης ποιᾶς τινος.* Aristoxenos (citirt bei Bacchius) *χρόνος διῃρημένος ἐφ' ἑκάστῳ τῶν ῥυθμίζεσθαι δυναμένων.* Kürzer und besser Nicomachus: *χρόνων εὔτακτος σύνθεσις.* Leophantos: *χρόνων σύνθεσις κατὰ ἀναλογίαν τε καὶ συμμετρίαν πρὸς ἑαυτοὺς θεωρουμένων.*

3) *ῥυθμίζεται δὲ ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις.* Aristid. a. a. O.

4) A. a. O.

5) A. a. O.

stalt, die wir da vor uns sehen, gleich andern lebenden Wesen und es sei ihre Bewegung nur in irgend einem Moment durch eine Art Zauber fixirt und festgehalten worden, daher selbst noch in dieser Fixirung von dem vollen Pulse des Lebens durchströmt. So verschwindet der anscheinende Widerspruch, den Rhythmus, der seinem eigensten Wesen nach in Bewegung besteht, auf etwas an sich Unbewegtes anzuwenden, und es ist ein Beweis von dem feinfühlenden Sinne der Griechen, dass sie eine solche Anwendung machten. Wenn nun der Grieche in den rein plastischen Bewegungen des Palästrakampfes, ja im ernsten Kriegeskampf (den Otfried Müller ausdrücklich zu den schönen Künsten der Hellenen zu rechnen geneigt ist), wenn er in seiner Orchestik, wie in seiner jede unedle Hast ausschliessenden Würde in Gang und Geberde (σεμνότης) ein geordnetes Maass der Bewegung, das heisst den Rhythmus sorgsam und ungezwungen einhielt, und dieser Rhythmus ein Zügel war, der ihn vor jeder Ueberschreitung bewahrte und ihm das μηδὲν ἄγαν, das „Nichts zu viel“ auch hier zu beobachten behilflich war: so ist es ganz natürlich, dass diese sein ganzes Leben durchdringende Macht auch in seiner Musik höchst wichtig wurde. Hier ist der Punct, wo ihm in der Musik der Rhythmus Ersatz für den mangelnden Zusammenklang der Vielstimmigkeit der Harmonie leistete und im Vereine mit den nach der Tonart entsprechend verbundenen Tönen ihm ein Bild jener herzerhebenden Ordnung (κόσμος) gewähren konnte, um derentwillen seine Denker in der Musik ein Abbild des Weltalls und im Weltall mit seinen eurhythmisch bewegten Himmelskörpern eine erhabene All-Musik erblicken konnten.

Wenn am Bildwerke der Rhythmus in der contrastirenden Hebung und Senkung der Gliedmassen fühlbar wird, wie im Tanze oder ruhigen Gange sich der Fuss in regelmässigen Bewegungen hebt und wieder senkt, oder wie strömende Wellen wechselnd anschwellen und abfliessen [1], so beruht auch der Rhythmus der Töne auf der Hebung und der Senkung (Arsis und Thesis). „Die Eindrücke des Rhythmus“, sagt Aristides, „nennen wir Arsis und Thesis. [2]) Die Arsis ist die Hebung des Körpers nach Oben, die Thesis dessen Senkung. [3]) Durch die Theile des Rhythmus erhält

1) Böckh (de metr. Pind. S. 16) gebraucht dieses Bild, er sagt: „Itaque, quia sequentes arses thesesque omnes a prima arsi thesique propagatae sunt, velut undulae ab ea, quae prima percussa est, traduntur omnes, modo surgente aqua, modo delabente, ab primo positionis sublationisque pari cetera pendent omnia.“

2) Aristid. I. S. 31.

3) Ἄρσις μὲν οὖν ἐστι φορὰ σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω· θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταυτοῦ μέρους, a. a. O. Bacchius (S. 24) nennt Arsis die Hebung des Fusses beim Ausschreiten, Thesis dessen Niedersetzung.

die Melodie erst Gestalt und Nachdruck.[1]) Denn unterschiedlose Töne von völlig ähnlicher Bewegung bilden nur einen unwirksamen Gesang und täuschen über den Sinn.“[2]) Die Hebung und Senkung ist natürlicher Weise nur sinnbildlich zu verstehen. Die nachdrücklichere Betonung gibt den Eindruck des Gewichtigeren, Lastenderen, daher der Senkung, der Thesis; die flüchtigere den Eindruck der Leichtigkeit, Hebung, der Arsis.[3])

Arsis und Thesis der Töne sind also die Elemente der Rhythmik in der Musik. Die Griechen hatten nichts unserem musikalischen Tacte und seiner Eintheilung nach Notenquantitäten völlig Entsprechendes, auch nicht eigentlich was wir musikalisches Tempo nennen, und da bei fehlender Mehrstimmigkeit die Nothwendigkeit nicht empfunden wurde die Notenquantitäten gegen einander auf ein bestimmtes Maass festzusetzen (so dass z. B. die ganze Note zwei halben, vier Vierteln u. s. w., die halbe Note zwei Vierteln u. s. w. in der Dauer des Ausgehaltenwerdens gleichkömmt), auch nicht eigentlich ein System von strenge gegen einander abgemessenen Dauerzeiten der Töne. Aber auch bei ihnen bildete Arsis und Thesis, Kürze und Länge die Grundlage der Rhythmik.

Die Grundsätze dieser ihrer Rhythmik stellten sie in einen gewissen Parallelismus mit den Grundsätzen ihrer Harmonik, so dass diese zwei Hauptsäulen, auf denen das Gebäude ihrer Tonkunst ruhet, gegen einander eine Art Symmetrie wahrnehmen liessen.[4]) So wie der Ganzton (*τόνος*) das Element der Harmonik bildet, so bildet das Element der Rhythmik der rhythmische Fuss (*πούς*), welcher aus der Arsis und Thesis zusammengenommen besteht. Er heisst auch wohl Rhythmus in engerem Sinne. Im Verhältniss zu dem vollständigen rhythmischen Gebilde erscheint der Fuss als Theil und gibt zugleich den Maassstab, die Formel ab, um das ganze Gebild überblicken und verstehen zu können.[5]) Fuss heisst er nach einem vom Tanze hergenommenen Bild. „Denn“, sagt Suidas, „da das schnelle oder langsame Heben und Setzen (*ἄρσις καὶ θέσις*) der Füsse unter sich ein Verhältniss (*λόγον*) hat, so entstehet daraus ein Rhythmus.“[6]) Zwischen der Hebung und Setzung des Fusses

---

1) *Τὰ τοῦ ῥυθμοῦ μέρη τὴν δυνάμιν τῆς μελῳδίας ἐναργῆ καθίστησι.* a. a. O.

2) *Καθόλου γὰρ τῶν φθόγγων διὰ τὴν ὁμοιοτητα τῆς κινήσεως ἀνέμφατον τὴν τοῦ μέλους ποιουμένων πλοκὴν καὶ εἰς πλάνην ἀγόντων τὴν διάνοιαν κ. τ. λ.* a. a. O.

3) Die römischen Grammatiker (Martianus Capella de nupt. IX. Priscianus u. a.) nehmen gegen diese griechische Anschauung gerade das Entgegengesetzte an. Der gute Takttheil ist ihnen: Arsis, der schwache: Thesis.

4) Vergl. darüber Böckh De metr. Pind. S. 38. Aehnliche Ideen führt Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und Metrik“ durch. S. auch Zusätze.

5) *Πους μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ, δι᾽ οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν.* Aristid. I. S. 34.

6) Suidas ad voc. *ῥυθμός*.

entsteht allerdings noch ein Zwischenmoment, der thatsächlich vorhanden, aber so geringfügig ist, dass er dem Auge und Ohr entgeht und daher nicht weiter in Anschlag zu bringen ist.[1]) Daher besteht der Rhythmus wirklich nur aus Arsis und Thesis, wiewohl es Theoretiker gab, die auch die „leere Zeit" die „Pause" (χρόνος κενός) als ein drittes Element des Rhythmus gelten liessen.[2]) Da aber, wie Aristides ganz richtig bemerkt, die leere Zeit nur zur Ausfüllung und Ergänzung des Rhythmus (πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ) dient und eigentlich nichts ist als eine rhythmische Zeit ohne Klang (χρόνος ἄνευ φθόγγου)[3]), und folglich selbst die Stelle einer Arsis oder Thesis einnimmt, so ist die andere, den Rhythmus blos in Arsis und Thesis scheidende, Ansicht ohne Zweifel die richtigere. Wenn für den Rhythmus das wesentlich Kennzeichnende der Wechsel von Hebung und Senkung, oder, wie wir in unserer musikalischen Rhythmik sagen, von starken und schwachen Tactgliedern ist: so müssen sich, da ja der Rhythmus an sich nichts Anderes als die regelmässig geordnete Zeit ist, Arsis und Thesis jede einen gewissen Zeitmoment lang fühlbar machen, sie können gar nicht anders als in der Zeit (weil successiv nach einander) zur Erscheinung kommen, sie sind nicht blos Bewegungs- sondern auch zeitliche Erscheinungen. Das Wesen der Arsis und Thesis als Bewegungserscheinung wird in keiner Art dadurch modificirt, ob sie als zeitliche Erscheinung einen längeren oder kürzeren Zeitraum einnehmen. Jedenfalls muss aber dieser Zeitraum lange genug währen, um bestimmt wahrgenommen werden zu können. Die noch wahrnehmbare Mindestdauer eines rhythmischen Gliedes war für das rhythmische Gefühl so das Aeusserste, wie für den Tonsinn das Erkennen der Diesis, als kleinst unterscheidbaren Theiles eines Ganztones, daher beide auch einander verglichen wurden.[4]) Nur war der Unterschied dabei, dass der Viertelton stets nach Naturgesetzen dasselbe Maass hat und zu seiner Unterscheidung eine feinere Ausbildung des Gehörs und Aufmerksamkeit erheischt wird, während jene erste, einfachste Zeit in ihrer Dauer relativ ist und oft lange genug dauert, um thatsächlich in noch kleinere Theile getheilt werden zu können, gerade so wie bei uns unter Umständen nach dem Tempo eine Viertelnote im Largo thatsächlich länger erklingen kann als eine Taktnote im Presto. Einigermaassen mit unserem Tempo kann verglichen werden, was die Griechen *ductus rhythmicus*, ἀγωγή, nannten, denn sie hatten für die Recitation (auch

1) Bacchius S. 24.

2) Das Syngramma (S 17) beginnt: ὁ ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως καὶ χρόνου τοῦ καλουμένου παρά τισι κενοῦ.

3) Aristid. I. S. 40.

4) Μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος, καὶ γὰρ ἀναλογεῖ τῷ πλήθει τῶν τοῦ τόνου διέσεων. Aristid. I. S. 33.

die musikalische) kein mittleres Normalmaass, keinen *integer valor notarum*, wie die Mensuralmusik des Mittelalters kein *tempo giusto*, das ein- für allemal hätte festgehalten werden müssen, sondern es konnte der Recitirende, nach Beschaffenheit des Inhaltes seines Vortrags, den Gang der Rhythmen beschleunigen oder verzögern, worin eben jene rhythmische Agoge bestand, gerade wie auch bei uns ein Declamator nach Sinn und Geist der Worte, die er vorträgt, jetzt ernst, gewichtig, gedehnt spricht, jetzt die Redesätze rasch einherstürzen lässt. Fehlte auch den Griechen der so unendlich wirksame Wechsel des Adagio und Allegro unserer Musik, so empfanden sie doch die ästhetische Nothwendigkeit dieses Gegensatzes sehr wohl und trugen ihm theils durch die rhythmische Agoge, theils durch den Bau der Verse (und zugehörigen Tonsätze) im Häufen langsamer oder rascher Sylben Rechnung. Länge und Kürze und deren Wechselspiel sind Momente, welche auch ohne Rücksicht auf die mit dem Rhythmus allerdings zusammenwirkende Metrik in dem Fühlbarwerden der Arsis und Thesis wesentlich mit in Anschlag kommen. Der ältere Bacchius sagt über diesen Gegenstand in seiner „Einleitung“ wörtlich Folgendes: „Aus wie vielen Zeiten ist er (der Rhythmus) zusammengesetzt? Aus drei Zeiten. Und diese sind? Folgende: die kurze, die lange und die irrationale (τούτων χρόνων· βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ, καὶ ἀλόγου).' Was ist die kurze Zeit? Jene kleinste, die keine weitere Eintheilung zulässt. Und was die lange? Das doppelte Maass der kurzen. Was aber ist die irrationale Zeit? Jene die länger ist als die kurze, aber kürzer als die lange. Weil sich nun aber mit genauer Rechnung nicht ermitteln lässt (διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυςαπόδοτον), um wie viel sie eigentlich länger oder kürzer sei, heisst sie eben deswegen irrational, alogos. Wie vielerlei Zusammensetzungen der Zeiten gibt es im Rhythmus? Vier. Entweder wird die kurze Zeit der kurzen verbunden; oder die lange der langen, die irrationale der kurzen [1]), die irrationale der langen.“ Irrational zu irrational kömmt nicht vor. Denn die irrationale rhythmische Zeit ist im Rhythmus, was in der Metrik die *Syllaba anceps* (κοινός), welche erst durch ihre Stellung neben einer *longa* oder *brevis* selbst einen bestimmten Character von Länge oder Kürze annimmt. So muss also die irrationale rhythmische Zeit stets neben einer rationalen (ῥητός) d. i. einer langen oder kurzen stehen, um ein wenigstens annähernd bestimmtes Gewicht zu erlangen, während irrational zu irrational nur wieder ein irrationales Ganze ergeben könnte. Die Combination lang gegen kurz und kurz gegen lang hat Bacchius übergangen, vielleicht wegen der rhythmischen Aequiponderation, welche aber keineswegs in

---

1) Meibom (S. 23) übersetzt aus Versehen: irrationale irrationali, während es im Original heisst ἄλογος βραχεῖ.

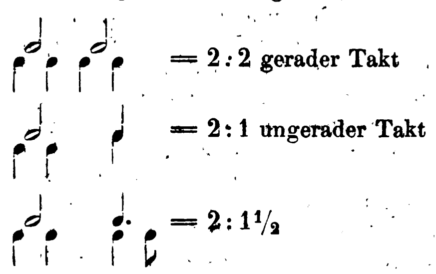
numerischer Gleichzahl der Zeiten besteht. Diese Combinationen finden sich wirklich in den vielgebrauchten Rhythmen des Trochäus – ◡ und des Jambus ◡ –, welche übrigens Bacchius selbst weiterhin als Rhythmen erklärt, und für den Choreios das Beispiel πῶλος, für den Jambus das Beispiel θεοῦ gibt.

Aristides unterscheidet die rationale von der irrationalen Zeit „je nachdem wir das Verhältniss der Arsis zur Thesis bestimmt (λόγῳ) auszudrücken vermögen, oder aber dieses Verhältniss der Zeittheile (χρονικῶν μερῶν) zu einander in solcher Weise zu bestimmen nicht im Stande sind.“ [1]) Als Beispiel führt er weiterhin den irrationalen Choreus jamboides und trochoides an [2]), und Martianus Capella sagt übereinstimmend: *sunt sane (numeri) qui etiam irrationabiles esse dicuntur, quos „alogos“ vocitamus, quos etiam chorios appellare consuevimus.* [3]) Länge und Kürze sind übrigens relativ: Länge ist doppelt genommene Kürze; Kürze ist halbirte Länge. Ihr Nebeneinanderstehen bestimmt erst ihre Geltung. So können wir den Notenwerth eines allein und einzeln angeschlagenen Tones nicht unterscheiden. Ob er eine Tactnote, halbe Tactnote, Viertel- oder Achtelnote gilt, wird erst durch seine Stellung im Ganzen erkennbar. Die Genesis dieses Verhältnisses zwischen Länge und Kürze wird evident aus Worten mit zusammengezogenen Vocalen, z. B. νοῦς statt νόος, χθὼν statt χθάον. Zwei kurze Vocale zusammengezogen geben einen langen, d. i. zwei Kürzen zusammen eine Länge. So sagt auch Quintilianus, man spreche bei langen Sylben einfache Vocale wie doppelte aus, z. B. *maater* statt *mater*, *deemit* statt *demit.* [4])

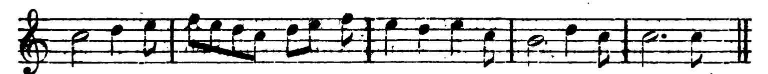
Was aber irrational heisse, davon gibt Aristoxenos ein anschauliches Beispiel. Der Dactylus besteht aus vier rationalen Zeiten, zeigt also das Verhältniss von 2 : 2. Der Trochäus, aus drei rationalen Zeiten bestehend, stellt das Verhältniss von 2 : 1 dar. Denkt man sich nun in der Arsis statt der zwei kurzen Zeiten des Dactylus und der einen kurzen Zeit des Trochäus ein Mittleres, eine Zeit die länger ist als die eine des Trochäus und kürzer als die zwei des Dactylus (so wie die *syllaba anceps* kürzer als die *longa*, länger als die *brevis* ist), so wird das Verhältniss irrational und man könnte es allenfalls nur durch einen Bruch versinnlichen, z. B. 2 : 1½. Wenn

1) Aristid. I. S. 34.
2) Ebend. S. 39.
3) De nupt. philolog., IX. S. 197 ed. Meibom.
4) Quint. orat., I. 7.

in unseren Noten ähnliche Proportionen darzustellen wären, so müsste man ihnen folgende Gestalt geben:
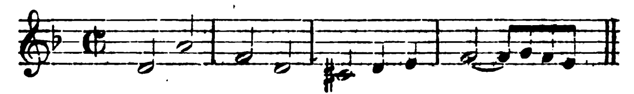


Für die Bildung 2 : 1½ haben wir in unserer musikalischen Taktirkunst kein analoges Verhältniss, Combinationen wie



würden uns mit Recht als Missbildungen erscheinen. Dennoch sind uns in der Musik irrationale Verhältnisse nicht so ganz fremd, sie entstehen durch Verzögerungen des Tempo, durch Anwendung des Tempo rubato, durch Dehnung einzelner Noten mittelst Fermaten, lauter Kunstmittel, durch welche das strenge rhythmische Gleichmaass aufgehoben wird, zwischen die rationalen rhythmischen Glieder einzelne irrationale eingeschoben werden. Allzuviel Regelmässigkeit wird Steifheit, allzustrenge Symmetrie ist Leblosigkeit. Die Natur zeigt jene starre Symmetrie nur in der Krystallbildung. Zwar hält sie auch in der organischen Bildung an dem Prinzip der Symmetrie fest, aber sie formt dort niemals beide Hälften einander völlig gleich. Die Griechen erkannten auch dieses sehr wohl. Es waren Anschauungen solcher Art, kraft welcher sie dem Stylobat ihrer schönsten Tempel einen leisen Schwung nach oben gaben, die Säulen etwas einwärts neigten u. s. w., statt Alles nach Messschnur und Bleiloth geometrisch genau und schnurgerade zu legen und zu stellen. Gerade diese Eigenheit gibt ihren Bauten das wunderbare Leben, das so viele spätere nach dem Lineal geregelte Werke vermissen lassen. Anschauungen dieser Art waren es, welche sie in ihre Rhythmen irrationale Zeiten aufnehmen hiessen, gerade so wie wir unsere Fermas und Ritardandos aus dem gleichen Grunde gebrauchen. Die späteren Grammatiker hielten dann freilich an der linealgemessenen Regelrichtigkeit ihrer Längen und Kürzen geistlos fest, während die glückliche Zeit, wo alles Schöne den Griechen wie von selbst zufiel, die Wahrheit begriffen hatte, dass Schönheit ohne geistige Freiheit nicht bestehen kann, und dass die Kunst des Rhythmus ein anderes Ideal anstrebt als durch einen pochenden Eisenhammer oder eine klappernde Mühle erreicht wird.

Das erste Element der rhythmischen Bewegung in der Zeit heisst also selbst Zeit (*χρόνος*). Sie ist entweder zusammengesetzt (*σύνθετος χρόνος*), oder nicht zusammengesetzt, je nachdem sie in kleinere Zeiten getheilt erscheint, oder ein ungetheiltes Ganze bildet. Diese Theilung ist nicht in dem Sinne der blossen Möglichkeit noch weiterer, dem Ohr und Geiste noch immer fasslicher Untertheilungen zu verstehen (wie wir z. B. im Adagio die Viertelnote noch in Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreissigstel, Vierundsechzigstel theilen können, im Presto aber schon Sechzehntel undeutlich würden), sondern im Sinne der wirklichen Scheidung eines rhythmischen Gliedes in mehrere Zeiten. So ist z. B. der Spondeus (– –) und der Hegemon (◡ ◡́) aus zwei ungetheilten Zeiten zusammengesetzt, aber der Anapäst (◡◡ –́) oder der Daktylus (–́ ◡◡) bestehen aus einer zusammengesetzten und einer ungetheilten Zeit. Das Verhältniss der Zusammensetzung wird also immer erst im Gegensatze gegen eine einfache Zeit bemerkbar. Aehnlich können wir z. B. bei dem Anfang der ersten Nummer in Seb. Bachs „Kunst der Fuge“



sagen, im ersten und zweiten Takte bestehe jeder Schlag aus einer ungetheilten Zeit, dagegen sei im dritten und im vierten Takte nur der erste Schlag ungetheilt, der zweite dagegen zusammengesetzt. Im Vergleiche zu den zusammengesetzten Zeiten heissen die einfachen zweizeitig (*δίχρονοι* oder *δίσημοι*), dreizeitig (*τρίχρονοι*), vierzeitig (*τετράχρονοι*) u. s. w., je nachdem sie zwei-, drei-, viermal u. s. w. so lange dauern als sonst zwei, drei, vier Zeiten. Im Jambus (◡ –́) oder Trochäus (– ◡) ist z. B. die längere Zeit zweizeitig, weil sie doppelt so lang ist als die nebenstehende kurze.

Die erste, kleinste Zeit (*πρῶτος χρόνος*) lässt eben deswegen, weil sie die erste und kleinste Zeit ist, keine weiteren Theilungen zu, sie ist untheilbar (*ἄτομος καὶ ἐλάχιστος*) und heisst deswegen auch Zeichen (*σημεῖον*), wie auch der Geometer das kleinste Untheilbare (den Punkt) Zeichen nennt. Sie heisst e r s t e in Berücksichtigung der Uebrigen, welche nachfolgen können. Aus der Grösse der folgenden (*ἐκ τοῦ τῆς ἑξῆς μεγέθους*) ist eigentlich die Grösse der ersten Zeit erst zu beurtheilen.[1]) Eine einzige ungetheilte Zeit

1) Aristoxenos elem. rhythm., S. 288: *ὅτι μὲν ἐξ ἑνὸς χρόνου ποὺς οὐκ ἂν εἴη φανερὸν ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου· ἄνευ διαιρέσεως χρόνου πούς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι.* M. H a u p t m a n n (die Natur der Harmonik und Metrik, S. 224) sagt: „wenn e i n Schlag noch keinen Zeitraum, keine Zeitgrösse bestimmt, sondern nur einen Anfang ohne Ende bezeichnen kann, so erhalten wir mit z w e i nacheinander folgenden Schlägen ein zeitlich be-

bildet noch keinen Rhythmus, so wenig wie eine einzige ausgehaltene Taktnote einen solchen bilden würde. Denn die ungetheilte Zeit ist entweder **nur** Arsis oder **nur** Thesis, erst die Vereinigung dieser beiden bildet den Rhythmus. In soferne man sich aber die ungetheilte Zeit in mehrere kleine getheilt denken kann, fliessen in ihr, eben weil sie ungetheilt ist, die auf die kleineren Zeiten fallenden Arsen und Thesen unterschiedslos zusammen. Tritt dagegen selbst zur kleinsten Zeit eine zweite kleinste, so entsteht schon ein Rhythmus, der von Bacchius und Aristides genannte Hegemon (◡ ◡́), wiewohl ihn Aristoxenos verwirft, aus demselben Grunde, aus dem wir einen Zweiachteltakt zwar für möglich, aber wegen seines kleinlich trippelnden Wesens für kaum brauchbar erkennen.[1]) Hier, so wie im Spondeus (— —) dem Opferspenderhythmus, dem „Choralrhythmus" könnten wir sagen 𝅗𝅥 𝅗𝅥), tritt die gleiche Zeit gegen die gleiche. Das Hinzutreten einer dritten Zeit ergibt ein noch immer fassliches rhythmisches Verhältniss, so entsteht der Tribrachys (auch Choreus genannt, ◡ ◡ ◡), mit dem sich, wie Dionys von Halikarnassus (der Jüngere) meint, „nichts Edles ausdrücken lässt"; durch drei lange Zeiten entsteht der Molossus (— — —), (von Dionys der weitschreitende, διαβέβηκος, genannt), durch Zusammenfassen zwei kurzer Zeiten in eine lange der Jambus (◡́ —) und Trochäus (— ◡́). Für den Tribrachys könnte unser $^3/_8$ Takt, für den Molossus der $^3/_2$ Takt, für Trochäus und Jambus unser $^3/_4$ Takt ein Gegenbild abgeben. Das Hinzutreten einer vierten Zeit vollendet und schliesst das rhythmische Gebilde[2]). Im Daktylus, ◡́ ◡ ◡ ◡ (so genannt nach der Analogie der Fingerglieder) werden aber insgemein die zwei ersten kurzen zusammengezogen — ◡́ ◡. Das Gegenstück des Daktylus ist der Anapäst der „rückkehrende" (nämlich vom Bewegteren zum Ruhigern) ◡́ ◡ —, der frische, kampfesfreudige kriegerische Rhythmus. Aus einer andern Combination entsteht der „weiberhaft gehende" Amphibrachys ◡ — ◡, dessen Gegentheil der Amphimacer oder Cretius ist: ◡◡ ◡ ◡◡.[3]) Vier lange Zeiten ergeben den Dispondeus (— — — —),

---

stimmtes **Ganze**, von welchem der durch die beiden Schläge eingeschlossene Zeitraum die **Hälfte** ist."

1) Doch hiess er auch Pyrrhichius, weil er an die raschen Wendungen des Waffentanzes erinnerte. Auch der doppelte Hegemon (der Procceleusmaticus) hiess so. Athenäus leitet die Bezeichnung von πύρ, Feuer, her, wegen der feurigen Bewegung.

2) Darüber zu vergleichen **Hauptmann** a. a. O.

3) Ohne Zweifel ursprünglich in Kreta heimisch. Die Kreter galten schon in alter Zeit für sehr musikalisch, wenigstens sagt der Homerische Apollonhymnus (v. 518): „Die Muse habe ihnen süssen Gesang in die Brust gelegt":

Κρῆτες, — — —
— — οἷσι Μοῦσα
Ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν.

vier kurze den wild lebhaften Proceleusmatikus (◡ ◡ ◡ ◡). Wenn nun Aristides sagt, dass mit vier kleinsten Zeiten die rhythmische Zeit völlig geschlossen sei, wenn Aristoxenos dasselbe sagt, und zu beweisen verspricht, es könne gar nicht anders sein (die beweisende Stelle ist leider verloren), wenn also vier Zeiten den rhythmischen Fuss schliessen, so fällt es von selbst auf, dass der Molossus (drei lange gleich sechs kurzen Zeiten), der Amphimacer (zwei lange eine kurze, zusammen fünf Zeiten), der Dispondeus (vier lange, gleich acht kurzen Zeiten) dieses Maass überschreiten. Noch mehr: trotz des Grundsatzes von den vier den rhythmischen Fuss schliessenden Zeiten erscheint ein grosser Spondeus, der vier Zeiten in Arsi, vier in Thesi hat (◡◡◡◡ ◡◡◡◡, es ist der zusammengefasste Dispondeus ‒‒ ‒‒). Aristoxenos nennt einen doppelt grossen Trochäus ◡◡◡◡ ◡◡ ausdrücklich einen rhythmischen Fuss, ungeachtet er nicht nur vier, sondern sechs Zeiten enthält; der Spondeus Semantes hat nach Aristides acht Zeiten in Arsi, vier in Thesi, der Orthios vier in Thesi, acht in Arsi.[1]) Wenn die Griechen keinen Spondeus mit acht Zeiten in Arsi, acht in Thesi (den doppelten Dispondeus oder vierfachen Spondeus der ersten Art) annahmen, was sie nach der Analogie des Semantes und Orthios ganz consequent hätten thun können, so geschah dies wohl, weil er gar zu schwer und schleppend ausgefallen wäre. Da die Proportionen der Zeiten alle auf die Zweizahl gegründet werden, so kann das Verhältniss, dass eine Zeit gleich sei drei kürzeren, nicht vorkommen, unser Augmentirungspunkt war den Griechen fremd.[2]) Aristoxenos sagt, man dürfe sich nicht irre machen lassen, wenn der rhythmische Fuss als nur vierzeitig angenommen wird, und doch noch mehrfach getheilt erscheint. Der Grund liege in dem Unterschiede zwischen dem Verfahren der Metriker und Rhythmiker. Die Metriker haben es nur mit dem Sylbenmaasse der Worte zu thun. Sie unterscheiden nur die lange Sylbe und die kurze. Erstere ist noch einmal so lang als die letztere. Einen weiteren Unterschied macht die Metrik nicht, und kann ihn nicht machen. Sie richtet sich nach dem Geiste der Sprache, und in dieser wird die längere Sylbe höchstens doppelt so lang ausgehalten als die kurze. Die musikalische Rhythmik kann sich unter Umständen mit dieser Unterscheidung von kurzen und deren doppelte Dauer einnehmenden Tönen begnügen. Aber sie könnte nur auf Kosten der Schönheit und Lebendigkeit sich auf einen so beschränkten Standpunkte bannen. Die alten Aöden, deren „göttlichen Gesang" wir uns als eine ziemlich monotone Recitation denken dürfen, die nur bestimmt war ihrem Vortrage Haltung und Styl zu geben (wie noch jetzt die Volksrhapsoden in Neapel die Abenteuer Prinz Rinaldo's, die

1) Aristid. I. S. 37. Aristox. elem. rhythm. S. 4.
2) Böckh. de metr. Pind.

Persischen Rhapsoden, nach Gobineau, die Abenteuer Rustems u. s. w. vortragen), mochten damit allerdings auskommen. Als aber die Metrik einerseits, die Musik andererseits reicher ausgebildet wurden, konnte man nicht bei dieser einfachsten Rhythmisirung stehen bleiben. Die ehemals als eine zweifellose Sache festgehaltene Ansicht, als habe sich der musikalische Rhythmus der griechischen Tonkunst dem Metrum der Verse auf das Genaueste und in solcher Art angeschlossen, dass durchaus und ausnahmslos die Länge je zwei Kürzen nach streng festgehaltenem Quantitätenmaasse gleichgekommen sei, hat einen der stärksten Anklagepunkte gegen die antike Musik abgegeben. Forkel findet „den Hauptfehler in der griechischen Rhythmik“ darin, „dass nur zweierlei Arten von Zeiten angenommen wurden, nämlich eine lange und kurze, da es doch in jeder geschwinden oder langsamen Bewegung mehrere kurze und mehrere lange gibt, ohne deren Beobachtung selbst die blosse Recitation eines Gedichtes, ohne alle weitere Rücksicht auf Gesang, steif, unnatürlich und ermüdend werden muss. Im Gesang ist es eben so auffallend, wenn nicht noch auffallender, und eben zur Vermeidung einer so steifen Einförmigkeit sind unsere kleinen Taktnoten eingeführt worden. Keine Kunst der Melodie ist im Stande eine solche steife und ängstlich abgemessene Quantität der Sylben erträglich zu machen, und eine gehörige Abtheilung der ganzen Zeile in gleiche mit einander im Verhältniss stehende Takte ist gänzlich unmöglich.“ Und so kömmt denn Forkel auf den Schluss, dass „entweder die Griechen den wahren innern Verhalt der Sylben nicht gekannt und beachtet haben, oder dass sie, wie wir, mehrere Arten von kurzen und langen Sylben annehmen mussten.“ Da aber „alle alten Schriftsteller einmüthig von der genauen Uebereinstimmung des griechischen Gesanges mit der festgesetzten Quantität der Sylben sprechen“, so sei kein Zweifel, dass die Griechen eine Rhythmik besassen, deren „Unbequemlichkeit, Armseligkeit und gänzlichen Mangel an Verhältniss und Schönheit“ Forkel[1] an einem Chore aus König Oedipus von Sophokles (ὢ γενεαὶ βροτῶν) nachweist, wogegen ein anderer deutscher Gelehrter, Isaak Vossius, anräth, unsere barbarische Mannigfaltigkeit von Noten abzuschaffen und nach griechischem Muster nur Viertel- und halbe Taktnoten anzuwenden.[2]) Keinem fiel es ein zu fragen, ob ein Volk, dessen Poesie noch heut unübertroffen ist, dessen Baukunst die Idealität des Rhythmus der reinsten Verhältnisse zeigt, sich wirklich so unbedingt unter das Tyrannenjoch langer und kurzer Sylben gebeugt haben könne, um einer conventionellen Formenschnitzerei Geist und Schönheit zu opfern!

---

1) Gesch. d. Musik, 1. Bd. S. 384.
2) Citirt bei Forkel a. a. O.

Wie die Griechen den rhythmischen Fuss in vier Zeiten theilten, theilen auch wir, **und zwar genau aus demselben Grunde**, den **ganzen** Takt in vier Viertel. Wir haben ferner wirklich einen Takt von zwei kurzen ♩ ♩, einen dreizeitigen Takt 𝅗𝅥 ♩, aber keinen fünfzeitigen, denn der sogenannte Fünfvierteltakt ist nur in folgender Weise zu verstehen

3/4 𝅗𝅥 ♩ | 2/4 ♩ ♩ || 3/4 𝅗𝅥 ♩ | 2/4 ♩ ♩ u. s. w.

zusammengefasst aber ein Unding:

5/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ u. s. w.[1])

Dass wir nun einen aus vier Schlägen oder Vierteln bestehenden Takt den **ganzen** Takt nennen, hindert nicht, dass wir einen Dreizweiteltakt annehmen, der sechs Viertel umfasst, also über das Maass des sogenannten ganzen Taktes hinausgeht, gerade so wie die Griechen ihren Molossus aus drei langen (das ist soviel als sechs kurzen) Zeiten bildeten. Wir haben zumal in älteren Tonstücken einen Doppeltakt, der acht Vierteln gleichkommt



gerade so wie die Griechen ihren aus vier langen bestehenden, acht kurze Zeiten umfassenden Dispondeus hatten. Dass aber im ganzen Takt die Viertelnote die erste Zeit (*χρόνος πρῶτος*) ist, hindert nicht sie in kleinere Notenwerthe zu zertheilen, in Achtelnoten, diese in Sechzehntel, und so fort, so lange nur das Ohr genügt den kleinern Notenwerth zu fassen. Die Nothwendigkeit nach einem lebhafteren Gange der Melodie, nach bunteren Tongestalten, nach Abwechslung, nach Unterbrechung des monotonen Ganges der Halben- und Viertelnoten, nach lebendiger, nicht blos metrisch geleierter Declamation im Gesange hat diese Theilungen der Viertelnote hervorgerufen, und unsere Vorfahren, welche die Menge Abstufungen des Tempo vom Prestissimo bis zum Adagiosissimo und vollends das Metronom nicht kannten, bewirkten den Unterschied zwischen bewegt oder gemessen einherschreitenden Tonsätzen zuerst zur Zeit der Mensuralmusik

---

1) Vergl. Hauptmann a. a. O. Dass dieser Rhythmus vom natürlichen Gefühl selbst des ungebildeten Menschen als 3 + 2 verstanden werde, zeigt der Rhythmus des — Dreschens zu fünf. Drei Drescher rhythmisiren 3/8, vier Drescher 4/4 (♩ ♩ ♩ ♩), fünf Drescher 3/4 + 2/4 (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩), sechs Drescher 3/4 in raschem Tempo (♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪), wobei der erste die Thesis stets schärfer anschlägt.

durch Proportionalzeichen, später durch Anwendung kleinerer oder grösserer Notengeltungen. Noch in Sebastian Bach ist es sehr deutlich herauszufühlen, während Mozart's und des folgenden Beethoven Zeit es so gut wie unbenutzt liess, Mendelssohn aber, ohne das Neue aufzugeben, die Sache zuweilen wieder aufgriff. [1]) Mit einem so reichen Apparat kann, mag und darf sich die Musik nicht sklavisch an die Sylbenquantitäten des Worttextes fesseln. Der Dichter skandirt in langen und kurzen Sylben, aber der Musiker behandelt seinerseits diese Längen und Kürzen wie er es für Zweck und Wirkung seiner Composition passend findet, ja man würde ihn gar nicht zu loben finden, wenn er etwa streng nach dem Versmaass sänge.

Der Componist macht also aus langen Sylben des dichterischen Metrums kurze, und umgekehrt. Er dehnt die langen und verkürzt die kurzen. Dass es nun die griechischen Rhythmiker, das heisst Musiker genau so machten, dafür haben wir eine Reihe gewichtiger Zeugnisse.

Dionysius von Halicarnassus (der Musiker) sagt: „Die gewöhnliche Rede thut den Zeiten keine Gewalt an und verwechselt sie nicht, sondern wie sie die Sylben in natürlicher Weise lang oder kurz überkommen hat, behält sie solche bei. Die Rhythmik und Musik aber verändern sie, machen sie länger oder kürzer, so dass sie oft das Entgegengesetzte werden; denn sie richten nicht die Zeiten nach den Sylben, sondern die Sylben nach den Zeiten.“ Die Dichter, sagt er weiterhin, pflegen oft Sylben, welche accentuirt sind und schärfer ausgesprochen werden, die Stelle accentloser zu geben, und umgekehrt, und in der Musik müssen sich die Worte der Melodie anbequemen, nicht die Melodie den Worten.

In ähnlichem Sinne bemerkt Longinus, der Rhythmus mache lange Sylben kurz, kurze Sylben lang. Sehr deutlich bezeichnet Marius Victorinus die Sache mit den Worten: „Zwischen den Metrikern und Musikern ist wegen der in den Sylben begriffenen Zeiträume nicht wenig Meinungsverschiedenheit. Die Musiker behaupten, dass nicht alle langen oder kurzen Sylben das gleiche Maass haben, es gebe Sylben, die man kürzer als kurz und länger als lang machen könne. Die Metriker dagegen bleiben dabei, dass jede Sylbe lang

---

1) In Seb. Bach's englischer *D*-moll Suite ist z. B. die Allemande eigentlich ein rascher Allegrosatz, obwohl man sie faktisch in einem ganz ruhigen Andantetempo zu spielen hat. Bei Mendelssohn genüge es an den Chor „Steiniget ihn“ im Paulus zu erinnern. Sehr richtig sagt Sechter (Grundsätze der musikal. Composition, Bd. 2. S. 4): „Die Alten bezeichneten das Zeitmaass fast immer nur durch die Notengattung. Wenn die zweizeitige Taktart langsamer oder geschwinder ausgeübt werden sollte, so wurde diesem gemäss der $^2/_1$, $^2/_2$, $^2/_4$ oder $^2/_8$ Takt gewählt, und wenn die dreizeitige Taktart mit $^3/_1$, $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$ oder $^3/_{16}$ Takt bezeichnet wurde, so geschah es, um anzudeuten, ob sie langsamer oder schneller ausgeübt werden sollte.“

oder kurz bleiben müsse, wie sie es in der natürlichen Aussprache ist, und eine Verlängerung oder Verkürzung sei unzulässig. Aber bei rhythmischen Modulationen oder lyrischen Gesängen verstehen es die Musiker durch Dehnung des Vortrages im Aussprechen die langen Sylben zu verlängern, durch rasches Zusammenfassen die kurzen Sylben zu verkürzen, wie es nun eben die Anordnung der Zeiten erheischt." Diese Stellen alter Schriftsteller geben Licht über das ganze Verhältniss. Die Metriker, welche von Musik und ihren Bedingungen nichts oder nicht so viel verstanden als die Musiker von Profession, blieben eigensinnig bei ihrer abstrakt gefassten Schulregel stehen, jede Sylbe sei entweder lang oder kurz auszusprechen, und die lange dauere so lang als zwei kurze. Die Musiker, welche sehr wohl einsahen, dass mit dieser Beschränkung ihnen die Hände gebunden seien etwas Wohlklingendes und Schönes zu schaffen, kehrten sich nicht an den Machtspruch der Metriker, sondern folgten der unvermeidlichen Nothwendigkeit: sie dehnten und verkürzten die Sylben zu nicht geringem Aergerniss der Metriker, ja sie erlaubten sich kurzen Sylben Dauer zu geben, lange zu verkürzen. Sie konnten es sehr wohl thun, ohne in Declamationsfehler zu verfallen, oder vielmehr es war gerade die natürliche dem Sinn und Accent der Worte folgende Declamation, der zu Liebe sie die Regeln der Metrik bei Seite setzten. In den neueren Sprachen fällt der Accent der Sylben und deren Länge zusammen. Anders war es bei den antiken Sprachen, der griechischen und römischen, insbesondere der ersteren. Im Griechischen fällt die Dauer der Sylben, die Quantität in der Metrik keineswegs mit der schulgerechten Accentuirung in der Schrift, und beide fallen nicht mit dem natürlichen Accente der Rede zusammen. Der Grund dieser sonderbaren Eigenheit liegt in der historischen, unter besonderen Verhältnissen geschehenen Entwickelung. Ursprünglich, meint Quintilianus, maass man im Metrum die Länge und Kürze der Sylben nur nach der ungefähren Beurtheilung des Gehörs, das heisst mit anderen Worten: nach der natürlichen Accentuirung der Rede. Man kann diese einfachste Art noch aus dem Homer herausfühlen. Der Dichter, der zugleich auch Sänger war, brauchte nicht mit sich selbst in diesen zwei Eigenschaften in Zwiespalt zu gerathen: er declamirte, wie man redete, und sang, wie er declamirte. Er war blos bedacht die accentuirten längeren und accentlosen kürzeren Sylben in einem wohlgeordneten rhythmischen Wechsel ertönen zu lassen. Späterhin bemächtigte sich die Schulbildung der Sache, und man braucht nur die sogenannten Probleme oder die Arbeiten der gelehrten Alexandriner, der Grammatiker u. s. w. anzusehen, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass die Griechen gerade auf diesen Gebieten sehr oft Mücken seigten und eine kleinliche Pedanterie an den Tag legten, die klar beweist, dass es auch bei diesem genialen Volke an Philisterei und gelehrter Fraubaserei nicht gefehlt hat. Die

Accentzeichen kamen erst in der Ptolemäerzeit auf. Nach Apollonius war es der Grammatiker Aristophanes, welcher zuerst den früher unbekannt gewesenen Gebrauch derselben einführte; ihm schloss sich sein Schüler Aristarchos an, dem wieder sein Schüler Dionys von Thracien folgte.

Der Accent (*accentus* von *accinendo*), die Prosodie (*προσῳδία* von *προσᾴδειν*) haben es, wie schon der Name zeigt, mit der Art der Betonung im Vortrage zu thun. Keine Sprache ist nämlich so monoton, dass alle Sylben in einförmiger Betonung ausgesprochen würden. In mehrsylbigen Worten wird eine Sylbe schärfer hervorgehoben, auch wohl eine zweite, wodurch das Wort eine Gliederung, einen Wechsel betonter und unbetonter Sylben erhält, so dass man sagen kann, jedes mehrsylbige Wort enthalte eine rhythmische Gestalt, wobei die scharf betonten, gehobenen Sylben (*σύντονοι, acuti*) die Arsis, die dumpf-gewichtiger ausgesprochenen (*ἀνειμένοι, graves*) die Thesis bilden. [1]) Neben diesem im Geiste der Sprache liegenden, schon bei Betrachtung des Wortes an und für sich zu beachtenden Accent kömmt in der Zusammensetzung der Worte der syntaktische Accent, welcher im Redesatze die einzelnen Worte nach ihrer Stellung betont und den Redesatz so gliedert, wie im grammatikalischen Accent das einzelne Wort gegliedert wurde. Wir legen in der Rede auf das Subject verhältnissmässig den grössten Nachdruck, das Beiwort tritt gegen die Präposition hervor, aber gegen das Hauptwort zurück, das Zeitwort nimmt zwischen ihnen allen eine Mittelstellung ein, die Artikel und Bindeworte werden am mindesten hervorgehoben. Der syntaktische Accent lässt in der Regel den grammatikalischen ungeändert, es werden blos mit dem syntaktisch betonten Worte auch dessen einzelne Sylben schärfer ausgesprochen. Allerdings aber übt das Zusammentreffen gewisser Worte in der Rede einen modificirenden Einfluss auf deren ursprüngliche Betonung. Von dieser Accentanordnung, welche ohne Rücksicht auf den zufälligen Inhalt einer Rede in allgemeine Regeln gefasst werden kann, ist der ethische Accent nach dem Sinne der Rede zu unterscheiden, welcher zwar nicht den grammatikalischen, wohl aber den syntaktischen Accent modificiren kann, man wird nämlich nie das einzelne Wort in seinen Sylbenaccenten um des Ausdruckes willen falsch aussprechen, wohl aber im Redesatze ein Nebenwort oder ein Bindewort u. dgl. gegen die allgemeine Gewohnheit stark betonen, wenn es der Sinn verlangt. Endlich ist eine zufällige Accentuirung diejenige, welche man dramatisch oder

1) Athanas. Kircher sagt darüber in der Musurgie (II. Bd. VIII. Buch 6. Kap.): Rhythmus est sonus quidam proportionatus ex tardis et velocibus motibus, sive, *quod idem est*, ex variis *acuminis* et *gravitatis* gradibus compositus. Omnes motus ordinati et certa lege adstricti rhythmi dici possunt. Vergl. Böckh De metr. Pind.

hypokritisch nennen könnte, die durch die Eigenheit eines besonderen Pathos, eines Affectes, einer Leidenschaft bewirkt wird.[1])

Die Lehre von den Accenten hat es sich nur mit der grammatikalischen Accentuirung zu thun gemacht, und die syntaktische nur insoweit beachtet, als sie einen Accentwechsel, oder Accentübergang von einem Worte auf das Nachbarwort bewirkt. Es ist nun das einfachste Operat von der Welt, dass der geschriebene Accent dem natürlichen angepasst werde, ja es sollte so sein, weil der geschriebene Accent für sich keine andere Bedeutung hat, als den natürlichen vorzustellen und die aus den blossen Buchstaben eines Wortes nicht erkennbare Accentuirung anzudeuten. Nach Eustathius, Apollonius von Alexandrien und Dionys von Thracien wurde dieser Gesichtspunkt anfangs auch wirklich festgehalten. Die Schulwissenschaft mochte sich nicht der lexikographischen Arbeit unterziehen, jedes Wort der Sprache mit den zukömmlichen Accenten zu versehen; sie konnte es nicht einmal, weil dann bei jedem Hauptworte auch durch die ganze Declination, bei jedem Verb durch die ganze Conjugation, wo die natürlichen Accente nach der Umbildung des Stammwortes wechseln, das mühsame Geschäft der Accentbezeichnung vorzunehmen gewesen wäre. Man ging also rationell, wissenschaftlich, nach Principien zu Werke, man stellte allgemeine Regeln und Grundsätze auf, statuirte Ausnahmen u. s. w., und so kam allgemach jene verwickelte Accentlehre zu Stande, welche einen integrirenden Bestandtheil der griechischen Grammatik bildet und jeden geschriebenen griechischen Redesatz, ja das einzelne Wort mit jener Unzahl von Strichelchen, Häkchen, Pünktchen und Schnörkelchen krönt, welche der schreibenden Hand mehr als der aussprechenden Lippe zu thun geben, und die selbst einen Griechen der voralexandrinischen Zeit vermuthlich in Verwunderung setzen würden. Trotz aller Regeln und Ausnahmen, welche der Fleiss der Alexandriner und ihrer Nachfolger festgesetzt, will nun doch in gar vielen Fällen die Accentbezeichnung nach der Regel der Aussprache des Einzelnen nicht conform ausfallen. Die lateinische Sprache hat von der geschriebenen Accentuirung nicht Gebrauch gemacht, von den neueren Sprachen machen aber gerade die Töchtersprachen des Lateinischen (das Französische u. s. w.) davon eine wiewohl mässige Anwendung, die slavischen Sprachen haben eine einfache Accentbezeichnung, das Deutsche ersetzt zum Theile die Accentuirung durch Dehnungsbuchstaben, das mittlere *h*, Doppelvocale, Doppelconsonanten.

Mit dem Accent ist eigentlich auch die Sylbenquantität, d. i.

---

1) Auch Böckh, a. a. O. S. 58, unterscheidet mehrere besondere Arten des Accentes, den accentus *vocalium* (*a e i o u*) nach dem Grade der Helligkeit u. s. w.), *rhythmicus* (Arsis und Thesis „non necessarie eadem cum arsi et thesi verborum“) *melodicus*, *orationis*, *affectus*.



deren Länge oder Kürze gegeben, und so ist es in den neueren Sprachen der Fall. Die Sylbe, auf welche der Nachdruck kömmt (selbst der ethische oder hypokritische), wird lang, die andere als kurz geltend gefasst. Anders ist es bei den antiken Sprachen, obschon nach der bereits erwähnten Meinung Quintilians auch bei ihnen ursprünglich das Maass des Gehöhres, der natürliche Gang der Betonung das Entscheidende gewesen war. Die Kunst, die Wissenschaft, bemächtigte sich auch dieser Sache, und die Metriker lösten ihre Aufgabe ohne Rücksicht auf die Accentlehre der Grammatik. An sich genommen, ist auch wirklich mit der scharfen Betonung der Sylbe nicht auch schon deren Dehnung nöthwendig verbunden.[1] Ferner ist es völlig richtig, dass jene Sylbe, zu deren Aussprache man mehr Zeit braucht, eben dadurch lang wird, im Gegensatze zu der in kürzerer Frist aussprechbaren. Wo nun Vocale zusammentreffen, wo Doppelconsonanten durch Zusammenziehung entstehen und dergleichen mehr, braucht man thatsächlich mehr Zeit zum Aussprechen derselben, als wo einfach der Vocal steht, oder der Vocal mit dem einfachen Consonant verbunden ist u. s. w. Nach diesen und ähnlichen Rücksichtnahmen stellten die Metriker ihre durch vielfache Ausnahmen und feine Distinctionen verwickelte Lehre über die Sylbenquantität zusammen, eine Lehre, bei der also nicht, wie in der neuern Metrik, Accent, Sinn und Stellung des Wortes in der Rede entscheidet, sondern die äussere Gestalt und die Zusammensetzung aus bestimmten Lauten und Lautcombinationen. Böckh findet diese Messung der Worte nach ihrer äusserlichen augenfälligen Gestalt ganz dem Charakter der Alten angemessen und sieht darin eine consequente Aeusserung ihres plastischen Sinnes.[2]

Mit Recht findet Böckh die neuen gereimten Maasse musikalisch, weiblich, mild, abspannend, die antiken Metra dagegen mannhaft, strenge, kräftigend.

Die Metrik konnte von der Rhythmik getrennt werden, wohl aber war es erst der Rhythmus, der ihr Schwung, Bewegung und Leben gab. Nicht eben richtig verstehend, nennt Varro den Rhythmus Stoff (materia), das Metrum Regel (regula); denn es wird ja aus dem Stoffe erst durch die Regel wirklich ein Geregeltes d. h. Rhythmisches.[3] Für uns ist das Wort in der Poesie, der Ton

---

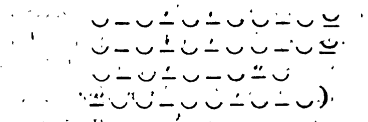
1) Hiernach bedarf Kircher's vorhin citirter Ausspruch einer Berichtigung oder wenigstens Beschränkung.

2) Veteres quam maxime in versibus pangendis mensuram potius syllabarum quam accentus spectantes, vocis acutum saepissime in thesi, gravem in arsi pedibus admisere: idque congruum veterum ingenio, in universali arte externam figuram, sensibus aspectam et quasi adspectabilem quae sita est in syllabarum quantitate, effingere studentium quam perfectissime. Eum nostri philosophi plasticum dicunt veterum characterem (de metr. Pindar., S. 58).

3) Böckh (a. a. O., S. 18) meint dagegen billigend: „rursum quatenus

in der Musik Stoff für den Rhythmus, aber für die Alten gab schon das blosse Gerüste von Längen und Kürzen, ohne Rücksicht auf einen concreten Redeinhalt, dem Rhythmus den nöthigen Spielraum, seine Thätigkeit zu entwickeln; ein Schema von Längen und Kürzen ist gleichsam nur der Tanzplatz des Rhythmus. Vier Kürzen ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ sind ein Metrum, aber noch kein Rhythmus, erst dieser ist es, der aus ihnen den Daktylus ⏑⏑ ⏑ ⏑, oder den Anapäst ⏑ ⏑ ⏑⏑, oder den doppelten Hegemon ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, oder den Proceleusmaticus ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ bildet. 1) Die Alten nannten den Rhythmus den „Vater des Metrums" (πατὴρ μέτρου ῥυθμός), in soferne ohne die Bedürfnisse der Rhythmopöie das Messen und Anordnen der metrischen Längen und Kürzen gar nicht nöthig wäre. Man könnte aber eben so gut den Rhythmus den Sohn des Metrums nennen, denn erst durch das Metrum gewinnt der Rhythmus die Möglichkeit sich überhaupt geltend zu machen, wenigstens in der antiken Poëtik und Musik. In unserer Musik haben wir Rhythmen, aber keineswegs so bestimmt abgegränzte Metra, wie die Alten für ihre verbundenen Künste (Poesie und Musik) am sapphischen, alkäischen u. a. Versmaasse besassen, wo sich Längen und Kürzen in einem geschlossenen metrisch-rhythmischen Gebilde zu einem plastischen Ganzen abrunden:

(Z. B. im alkäischen Metrum

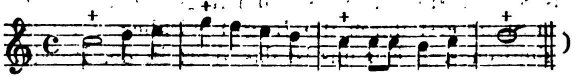


).

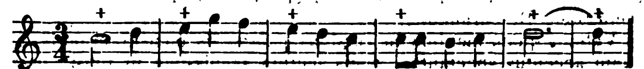
---

rhythmus liberiorem patitur mensuram, metrum vero ipsam syllabarum mensuram definit Varro rhythmum materiam, metrum dicit regulam.

1) Quintilian sagt, nachdem vom Daktylus, Päon und Jambus die Rede gewesen: „Sunt hi et metrici pedes, sed hoc interest, quod rhythmo indifferens est, dactylusne ille priores habeat breves an sequentes. Tempus enim solum metitur (der Takt würden wir sagen), ut a sublatione ad positionem idem spatii sit (wie z. B. bei uns die Takte folgenden Sätzchens



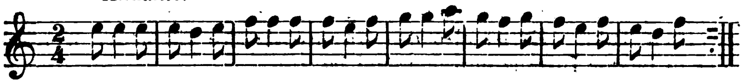
) trotz der verschiedenen Quantitäten der Noten demselben Rhythmus gehören, aber anders abgetheilt gleich auch einen ganz anderen Rhythmus ergäben



Proinde alia dimensio est versuum: pro dactylo poni non poterit anapaestus aut spondeus u. s. w. Böckh bemerkt dazu, der Rhythmus berücksichtige die Qualität (den Ausdruck, die Betonung), das Metrum die Quantität (die Zahl der Längen und Kürzen), rhythmus qualitatis, metrum quantitatis est (a. a. O.).

Unsere Strophenlieder bieten nur annäherungsweise etwas Aehnliches. Allerdings würden die Griechen in einer aus Synkopirungen gebauten Melodie

Andante.



den Weiberschritt ihres Amphibrachys erkennen. So ist eine aus Trochäen zusammengesetzte Ordnung – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ das völlige Gegenbild der bekannten Sechsachtelbewegung

welche also monoton fortgesetzt uns eben so eine gemeine Bewegung scheint, wie dem Dionys von Halikarnassus das trochäische Maass, und welche unsere Componisten daher gerne mit anderen Bewegungen mischen, unterbrechen, oder durch reiche, ausdrucksvolle melodische Figuren maskiren, wie z. B. Mozart in der wundervollen Gartencavatine der Susanna.

Bei unserer Musik haben wir einerseits die Hände viel freier als die alten Rhythmiker, in anderer Beziehung sind wir gebundener. Den Gesetzen unseres Taktes ist genug geschehen, wenn dasselbe Taktspatium durch das nach dem in voraus bestimmten Taktmaasse bestimmte Quantum an Dauerzeiten ausgefüllt ist, gleichviel in welcherlei Notengeltungen, ob mit oder ohne Zuhilfenahme von Pausen das Spatium vollständig gefüllt erscheint und in welcherlei Gruppen sich die Notengeltungen innerhalb dieses Raumes zusammenbauen. Kein Jamben- oder Anapästen- oder sonstiges Maass beschränkt den Componisten die Quantitäten so und nicht anders zu ordnen. Dagegen sind wir durch den grossen Rhythmus, d. i. den Aufbau ganzer rhythmischer Perioden aus einzelnen Takten in einer Weise gebunden, die den Griechen fremd war. Der grosse Rhythmus wiederholt die Proportionen des kleinen oder Taktrhythmus in grossen Dimensionen. Der musikalische Liedsatz gliedert sich z. B. insgemein binnen eines Umfanges von 16 Takten in zwei Hapttheile von je acht Takten, diese theilen sich wieder in zwei Glieder von je vier Takten, folglich der ganze Satz in vier viertaktige Glieder. Ein anderer Satz mag sich aus dreitaktigen Gliedern ($3\times4=12$ oder $3\times3=9$) aufbauen; fünftaktige oder siebentaktige Glieder sind dagegen (gleich den fünf- oder siebengliederigen Takten) unfasslich, wenn die Irrationalität nicht durch andere Hilfsmittel der Kunst ausgeglichen wird. Auf der Construirung des grossen Rhythmus aus dem kleinen beruhet der musikalische Periodenbau, und auf diesem wieder der Bau ganzer grosser Tonsätze. Dass sich nun die musikalische Periode z. B. in viermal vier Takte gliedert, wird durch die Einschnitte der Melodie fühlbar; die Einschnitte der Melodie aber

selbst werden dadurch fühlbar, dass ihnen natürlicher Weise gewisse harmonische Bildungen zu Grunde liegen, Halbschluss mit dem achten, Ganzschluss dem sechzehnten Takt, leichtere Einschnitte, entweder unvollkommene Ganzschlüsse oder derlei Halbschlüsse, oder ausweichende Trugschlüsse für den vierten und zwölften Takt. Es ist also das harmonische Element, welches hier in letzter Instanz entscheidend ist.

Da nun die Harmonie den Griechen fremd war, da sie die Eigenschaft des Dominantenaccords den Halbschluss zu bilden so wenig kennen konnten als die vollkommene Schlusskraft des Dreiklanges der Tonica, so musste ihrer Rhythmik und Melodik jene eben darauf gebaute Symmetrie und Regelmässigkeit fehlen, welche unsere musikalische Periodik kennzeichnen, und insofern waren sie also weniger gebunden als wir. Zum Aufbau des grossen Rhythmus war also ein anderes Mittel nöthig, und dieses lag eben in jenen sinnigen Combinationen der Metrik, die unter dem Namen des archilochischen, sapphischen, alkäischen, alkmanischen u. s. w. Metrums geschlossene Organismen darstellen, die einen nach den Gesetzen des Wohlklangs geordneten, symmetrischen Wechsel langer und kurzer Maasse zeigen, der selbst wieder durch rhythmische Accente in fassliche, überschaubare, unter einander correspondirende Gruppen geschieden wird. So besteht das alkäische Metrum aus einer schwungvollen Combination, der die Motive des Jambus und des Daktylus zu Grunde liegen:

⏑ – ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ – ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –̋ ⏑
–̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑

und treffend schildert Moritz Carrière die alkäische Strophe als „ein stürmisches Auf- und Abwogen; zwei Jamben mit einer Nachschlagsylbe steigen empor, zwei Daktylen senken den Ton wieder herab: dies wiederholt sich, dann verdoppelt sich im dritten Vers das Anstreben, um im vierten einem ebenfalls verdoppelten erst daktylisch raschen, dann trochäisch langsamen Abschwung Raum zu geben.“ 1)

Sanft und weiblich ist neben dem männlichen feurigen Schwunge der alkäischen Strophe das sapphische Metrum:

–́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑

von welchem der gedachte Autor sagt: es „drücke eine innere Be-

1) Aesthetik, 2. Bd. S. 479.

seligung, eine heiter bewegte Seelenstimmung aus." Besonders ist der in einen adonischen Vers ausklingende Schluss von wunderbar musikalischem Reiz.

Das zweite archilochische Metrum combinirt den heroischen Vers mit einem jambischen Tetrameter und klingt in zwei Daktylen nebst Anhangsylbe aus:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Und was sonst der geistvollen Combinationen mehr sind, die wir unter dem Namen der „antiken Versmaasse" zusammenzufassen pflegen.

Will man für den grossen Rhythmus unserer Musik allgemeine Formeln entwerfen, so müssen sie eine wesentlich harmonische Grundlage haben, z. B.:

Tonica-Einschnitt	Halb-Schluss	Tonica-Einschnitt	Ganz-Schluss
4 Takte	4 Takte Dominante	4 Takte	4 Takte Tonica
1. Theil.		2. Theil.	

In der That sind die Schematisirungen für Liedsätze, welche z. B. Marx in seiner Compositionslehre entwirft, völlig in dieser Art, und ein anderer Theoretiker der Neuzeit, Simon Sechter, zeigt bei Behandlung der Taktgesetze umständlich, wie man die harmonischen Fundamente damit in Uebereinstimmung zu setzen habe. Die griechische Musik hatte keinen gleichmässig fortgehenden Takt gleich der unseren, keine Periodik, welche unserer gliche. In dem Wechsel der Quantitäten anscheinend weit freier und ungebundener, klang sie mehr an unser Recitativ an, oder höchstens an jene eigenthümliche und eigenthümlich schöne Mischung von Recitation und liedartiger Melodie, wie davon der alte christliche Kirchengesang Proben enthält. Die erhaltenen drei Hymnen des Dionysius und Mesomedes gehören der ersten Art an, die erhaltene Ode Pindars der zweiten Art. Das gleichmässige Fortströmen unserer (so lange kein vorgeschriebener Taktwechsel eintritt) stets die gleichen Quantitätencombinationen enthaltenden geraden oder ungeraden Takte ist musikalischer, die mannichfach zusammentreffenden, den gleichen Fluss der Melodie unterbrechenden Rhythmen der Griechen waren schroffer, eckiger, sagen wir: plastischer. Antike Versmaasse im Geiste unserer Musik zu componiren ist überaus schwer, schwerer als die ganz ungebundene Bibelprosa.[1]) Aber eben so sind *ottave rime*,

1) Mendelssohns Chöre der Antigone, des Oedipus in Kolonos verdienen als geistvolle Lösung dieser schwierigen Aufgabe die höchste Anerkennung.

Sonette u. s. w. durch ihr rein musikalisches Spiel mit dem Klange der Reime dem Musiker nicht günstig, weil sie beinahe schon allein leisten, was er erst mit seiner Kunst hineinbringen soll, und im besten Falle doch verlieren, da der musikalische Klang und Reiz des Reimspiels durch den stärkern musikalischen Klang der Musik selbst übertönt und unkenntlich wird. Rhythmische Formulare, welche der Musiker mit wechselndem Inhalt zu füllen hätte, gibt die moderne Musik für die höheren Gattungen der Musik gar nicht, für Tänze und Märsche nur in ziemlich allgemeiner Fassung, und auch hier nur wegen des äussern Zweckes solcher Musik, weil solche zum Tanzen oder Marschiren dienen. Die antike Musiklehre gab dagegen durchgängig dem Musiker ihre bestimmten rhythmischen Formularien in ihrem reichen metrischen Apparat, und sicherlich wäre er in die grösste Verlegenheit gekommen, hätte man ihm zugemuthet zu componiren, ohne seinem Tonstücke ein ganz bestimmtes Metrum zu Grunde zu legen. Mit wie wenig man übrigens für den Hausgebrauch auskommen konnte, beweist die Aufzählung der Rhythmen im Katechismus des älteren Bacchius, deren Dürftigkeit und Ungenauigkeit schon Böckh gerügt hat. Es ist in Erwägung des vorstehend Auseinandergesetzten begreiflich, dass der Rhythmus in der griechischen Musikbildung eine so überaus wichtige Stellung behauptete, so dass auch Platon erklärt: wer die Rhythmik nicht vollkommen inne hat, dürfe nicht für einen Musiker gelten. In eitler Selbstüberhebung behaupteten die Musiker zum grossen Verdrusse der Redner sogar, dass sie durch den blossen Rhythmus grössere Wirkung hervorzubringen im Stande seien, als je irgend eine Rede hervorbringt.[1]) Es ist ferner deutlich geworden, warum die Metrik, die Kunst der Versmaasse, welche bei uns mit der Musiklehre nichts zu thun, in die griechische Musiklehre herübergezogen wurde und Gemeingut der Poetik und Musik war.[2])

Gleichwie wir nun, ohne den charakteristischen Wechsel von Arsis und Thesis zu stören, und ohne die einem Takte zukommende Länge zu verkürzen oder zu überschreiten, kleine Notengeltungen in grössere zusammenziehen, oder grosse in kleine auflösen dürfen, so durfte auch der Metriker, und also auch der Musiker, wenn es

---

1) Hermogenes, *περὶ ἰδεῶν*.

2) Böckh (a. a. O. S. 17) sagt: Metrum est systema syllabarum certo ordine dispositarum earumque longarum et brevium nullo positionis sublationisque discrimine, quod in rhythmo solo spectatur. Porphyrius (Comment. zum Ptolemäus) setzt das Wesen des Rhythmus in die *ἔκτασις καὶ συστολή* (Arsis und Thesis), jenes des Metrums entsteht *περὶ ταχυτῆτος καὶ βραδυτῆτος* (Schnelligkeit und Langsamkeit, d. i. Kürze und Länge). In ähnlicher Auffassung sagt Quintilian (de orat. IX): Rhythmi spatio temporum constant, metra etiam ordine. Aristides (I. S. 43 fg.) behandelt in dem die Metrik betreffenden Theile seines Werkes: Buchstaben, Sylben, Füsse, Metra und Dichtungen (*ποιήματα*).

ohne Störung des rhythmischen und metrischen Organismus geschehen konnte, Sylben und Töne zusammenziehen. Das Schema des heroischen Verses, des Hexameters, ist:

$$- \smile \smile - \smile \smile - \smile \smile - \smile \smile - \smile \smile - -$$

Aber nur in seltenen Fällen wurden die ersten fünf Füsse aus lauter Jamben gebildet, weil der Vers dadurch zu hüpfend wird, und z. B. ein ganzes Epos aus lauter solchen Hexametern geradezu lächerlich werden müsste. Homer bildet einen solchen Vers zur Nachahmung des polternden Herabrollens des von Sisyphos mühsam zum Berggipfel gewälzten Felsblockes, Virgil malt so in einem allbekannten Verse den Pferdegalopp. Man kann nun zur Vermeidung des springenden Rhythmus die Daktylen in Spondeen zusammenziehen. Aber ein spondeischer Hexameter wird schwerfällig. Virgil wendet ihn an, um das wuchtige Hämmern der Cyclopen zu schildern:

illi inter sese magna vi brachia tollunt.

Insgemein vermied man solche aus lauter gleichartigen Füssen zusammengesetzte „monoschematische“ Verse.[1] Meist werden Spondeen und Daktylen gemischt, und diese Mischung kann wieder zu besonderen Klangwirkungen benutzt werden, wie z. B. Virgil das wilde Gebraus der Stürme, welche aus dem von Aeolus gespaltenen Berge ausfahren, charakterisirt:

qua data porta ruunt et terras turbine perflant.

Andere Feinheiten finden sich häufig, öfter bei den lateinischen als den griechischen Dichtern. So schildert Ovid den blitzwerfenden Zeus:

tum pater omnipotens misso perfregit Olympum
fulmine ...

wo das *fulmine* im zweiten Vers wirklich wie ein Donnerschlag niederfällt. Bekannt ist auch der monströse Vers, in dem Virgil des monströsen Polyphem gedenkt.

Durfte nun der Dichter sein Material so geistreich und mannigfach handhaben, so musste dem Musiker das Gleiche gestattet sein. Aber Dichter und Musiker durften ihre Freiheit nicht so weit ausdehnen, um den Wechsel von Arsis und Thesis zu verrücken oder das Metrum unkenntlich zu machen. Unter allen Bedingungen mussten die Zeiten ihre Eigenheit als rhythmische Zeiten behalten. Es sind nämlich nach der Unterscheidung der griechischen Theoretiker die Zeiten entweder rhythmisch (ἔρρυθμοι) oder un-

---

1) Nach dem Pseudo-Plutarch (περὶ σχημάτων) sind monoschemische Verse (μονόσχημοι) nämlich solche, die aus lauter Daktylen oder Spondeen bestehen. Die Pentaschemoi haben einen Spondeus zwischen Daktylen, oder einen Daktylus zwischen Spondeen; die Dekaschemoi haben zwei Spondeen zwischen Daktylen oder umgekehrt.

rhythmisch (ἄῤῥυθμοι) oder rhythmenartig (ῥυθμοειδεῖς). Erstere halten eine geregelte Ordnung unter sich fest, haben daher Regelmässigkeit (λόγος) und können als Doppeltes, Dreifaches, Vierfaches bezeichnet werden. Die unrhythmischen sind ungeregelt und ungeordnet. Sie verhalten sich wie Vers und freie Prosa. Die rhythmenähnlichen stehen zwischen beiden mitten inne und zeigen theils die Regelmässigkeit der ersten, theils die ungebundene Regellosigkeit der zweiten; denn bei anscheinender Regelmässigkeit eilen sie entweder rascher vorbei, als das rechte, richtig eingehaltene Maass erheischen würde, und heissen dann rund (στρογγύλοι), oder sie schleppen sich schwer und über das rechte Maass hinaus, in welchem Falle sie überschüssig (περίπλεω) heissen.[1] Das Wesentliche für den Rhythmus bleibt der Gegensatz von Arsis und Thesis, wo er fehlt ist auch kein Rhythmus. Arsis und Thesis stehen also in untrennbarem Wechselverhältniss und können eine ohne die andere nicht gedacht werden. Die aufschäumende Welle muss wieder abfliessen, der gehobene Fuss wieder niedergesetzt werden. Doch ist solches nicht in dem Sinne zu fassen, als ob Arsis und Thesis stets im Paare erscheinen müssten, denn es kann sich eine mittlere Arsis auf zwei Thesen beziehen, wie z. B. ◡ –́ ◡, oder eine mittlere Thesis auf zwei gemeinsame Arsen, z. B. ◡́ – ◡́. Arsis und Thesis müssen ferner im Gleichgewichte stehen. Erreicht die Thesis nicht das Gewicht der Arsis, so erweckt sie das Gefühl der Unbefriedigung, es fehlt etwas daran. Ist sie gewichtiger, so ergibt sich ein störender Ueberschuss.[2] Dieses Gleichgewicht liegt aber nicht einzig und allein in der blossen Gleichheit der Glieder der Zahl nach, sondern wird auch ohne eine solche wesentlich durch die Intensivität des Gewichtes bewirkt. Wird Arsis und Thesis in kleinere Glieder (in Noten kleinerer Geltung, wie wir sagen würden) getheilt, so wiederholen diese das Wechselspiel von Arsis und Thesis.

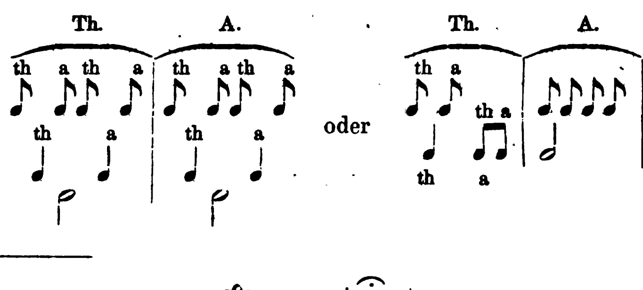
---

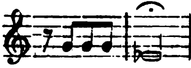
1) Aristides, I. S. 33. 34. Martianus Capella de nupt. IX übersetzt diesen ganzen Abschnitt wörtlich. Ein Beispiel des „Rhythmenähnlichen“ können jene im freien Metrum geschriebenen Dichtungen Goethe's, „Ganymed“, Harzreise im Winter“ u. s. w. geben.

2) Daher hat auch bei uns ein mit einem Auftakt beginnender Satz im Vierteltakt im letzten Takte nur drei Viertel.

Der Auftakt ist hier das vorweggenommene, gleichsam entlehnte letzte Viertel des letzten Taktes.

3) Ein Beispiel aus der modernen Musik möge solches deutlich machen, der Anfang von Beethoven's *C*-moll-Symphonie:
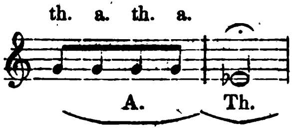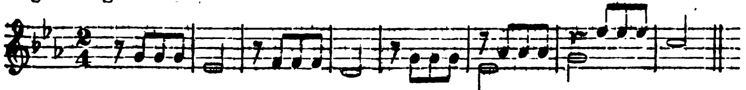




Der erste Takt hat die Bedeutung einer Arsis, der zweite die einer Thesis. Der blossen arithmetischen Gleichheit nach geht die Thesis über das Maass der Arsis hinaus:

$$\overset{3}{\smile\ \smile\ \smile} \Big| \overset{4}{\underset{\smile\smile\smile|\smile\smile\smile}{2 \quad 2}} \Big| ;\ ^3/_8 : {}^4/_8.$$
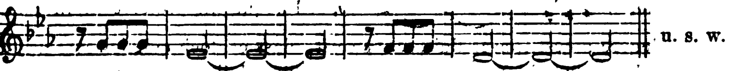
Die Pause im ersten Takte gleicht es anscheinend aus $^1/_8 + {}^3/_8 = {}^4/_8$. Aber da diese leere Zeit (χρόνος κενός) dem allerersten Anfange angehört, oder vielmehr der Zeit, wo das Werk noch gar nicht angefangen hat, so ist das zweite Achtel der eigentliche Beginn des Tonstückes. Die Fermate auf dem zweiten Takte macht diesen vollends irrational, ἄλογος. Und doch ist es gerade und einzig das Rechte. Denn die drei Achtel der Arsis stürmen mit der gewaltigsten Energie los — der Anfang fällt auf das zweite Achtel, also auf die kleine Neben-Arsis im Takte, der selbst als Ganzes Arsis ist — wodurch die Wirkung (Arsis zu Arsis) potenzirt wird. Man setze den Anfang so:



und er ist bedeutend abgeschwächt. Eine so gewaltig energisch auffahrende Arsis braucht das Gegengewicht einer eben so entschieden Fuss fassenden Thesis. Für eine solche reichen die zwei regelmässigen Viertel des folgenden Taktes nicht aus — wie man empfinden wird, wenn man den Anfang in folgender Weise setzt:

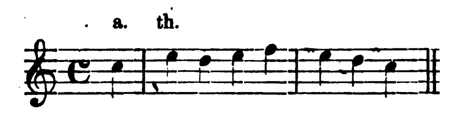


Der zweite Takt muss also, um die rhythmische Aequiponderation zwischen Arsis und Thesis herzustellen, durch die Fermate künstlich verlängert werden. Hätte Beethoven statt der Fermate die Dauer der Thesis ausschreiben wollen, hätte er sogar jedes Achtel der Arsis mit einer vierfach grössern Note der Thesis ausgleichen müssen, so gewaltig ist der Accent der erstern!
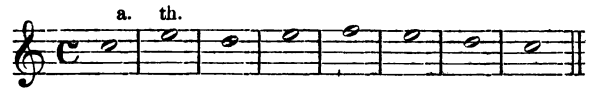


Sehr treffend spricht sich über diesen Gegenstand Böckh (a. a. O. S. 28) aus:

Ueber die Frage, ob ein rhythmisches Glied als Arsis oder als Thesis zu gelten habe, entscheidet immer seine Stellung zu dem folgenden Gliede. Denken wir uns (um die Sache durch ein Beispiel im Sinne moderner Musik zu erläutern) den Satz



„Primum, quum supra viderimus, arsin thesinque esse tales, ut neutra existat nisi existente altera, consentaneum est utramque eatenus tantum naturam servare suam, quatenus ei opposita sit altera, ideoque nullam posse vim exserere majorem quam alteram, sed utriusque debere aequale esse momentum, quo altera alteram veluti contineat adstringatque: unde necesse est utrinsque nascatur quaedam aequilibritas, ut, quantum elata sit arsis, tantum deprimatur thesis; et quantum depressa sit thesis, tantum rursus insurgat insequens arsis, et sic deinceps — similiter atque in vibratione oscilli, in fidium intensione et remissione, in percussione et repercussione. Quod arseos theseosque aequilibrium esse non potest, nisi temporis particularum arsin, thesinque efficientium aequilibrium sive sit aequale pondus, quia illae temporis particulae ipsam assumpsere positionis sublationisque naturam et conditionem. Pone arsin unius momenti A (pondus intellige, non tempus) et thesin unius B; jam haec duo momenta sese invicem afficient et continebunt. Sed arsi posita unius momenti A, thesi autem duorum B, C, momentum B adstringet momentum A, et ab A adstringetur; sed C quo constringatur non habebit, ideoque in hujus numeri communionem non poterit recipi, liberumque vagabitur, strepitum edens, non rhythmum. Vicissim vero, si thesis sit unius momenti A, arsis binorum B, C; momentum C ab A non affectum numero solutum erit. Sic evicta arseos theseosque aequilibritas necessitate quaeritur secundo loco, qua ratione aequalia utriusque fiant pondera. Primum igitur si temporis spatia erunt aequalia, ut, si arses thesesque singulae singulorum erunt momentorum, et prorsus aequabili vocis efferentur motu, non vehementiori arseos impetu quam opus est ad notandam ejus abs thesi differentiam (ad quod opus est minimo) tum aequale habebunt pondus, ut ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑. Deinde duplicato in arsi impetu percussionis, sive in voce, sive in instrumento, sive in corporis motu, unum signum duorum poterit pondus sustinere: nam motus duplo celerior sive vehementior, duplam quasi motus momentorum copiam uno temporis spatio absolvens, eandem habet vim quam tardior, qui duplo temporis spatio totidem motus momenta absolvit, id quod physici docent. Sit enim A duplo impetu praeditum quam B, jam quas motus particulas B absolvet binis moris, totidem A absolvet mora singulari. Igitur si motus vocis duplo est spissior in arsi quam in thesi, arseos spatium debebit dimidium esse theseos, quo fit aequilibrium; idcirco singula arseos momenta binis theseos respondere poterunt, modo vocis sive soni sive corporis impetus in arsi sit duplicatus, ut ejus motus duplo spissior, theseos duplo sit rarior. Sic rhythmus existit hic ⏑̈ ⏑ ⏑ ⏑̈ ⏑ ⏑. Item si arseos impetus sit triplus, ternis theseos moris aequiparabitur singularis arseos mora (man sehe oben das Beispiel aus der *C*-moll Synphonie, 7 ♪♪♪ | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 |), sed neque ars proferre arsin tanto impetu decore potest (unser Beispiel beweist, dass es doch möglich ist) neque sensus distincte percipere: ideoque consistendum est in hoc, ut theseos mensura dupla esse possit arseos."

vergrössert



so kann man sich sehr leicht täuschen und den ersten Takt für in Thesi anfangend halten, während er doch in Arsi beginnt, ein Umstand, der erst durch Prüfung und Vergleichung des ganzen rhythmischen Gebildes klar wird. Die eigentliche ursprüngliche Theilung des rhythmischen Fusses bildeten aber, wie schon erwähnt, **vier Zeiten**, sehr analog unserem auch vierzeitigen **ganzen Takt**. Der Grundsatz, dass der rhythmische Fuss vier Zeiten enthalte, kam bereits in dem heroischen Versmasse, in welchem Homer seine Gedichte sang, zur Geltung. Der „Sechsfussvers", der Hexameter, hat demgemäss 24 Zeiten.

Die breite Pracht, der feierlich gemessene Gang des heroischen Verses war trefflich geeignet Helden- und Göttergeschichten episch zu besingen; andere, lebhafte, aufgeregtere Stimmungen und Stoffe konnten aber in so mächtig austönenden Rhythmen nicht schicklich unterbracht werden. Archilochos, der wie Homer einen der Anfänge und zugleich Gipfel griechischer Dichtung bildet, schnellte seine giftigen Bitterkeiten, mit denen er, wie die Griechen meinten, die Todten trotz des Cerberus aus dem Hades hätte jagen können, und über welche die davon getroffenen Leute sich erhängten, in den kurzgeschnitzten, raschfliegenden, spitzen Pfeilen der Jamben ab. Nach Aristides soll der Name Jambus von ἰαμβίζειν („lästern" oder „schimpfen") herrühren — nach Andern hat der Jambus seinen Namen von Jambe, der Magd, welche die trauernde Demeter mit allerlei unfeinen Späsen erheiterte, und zu deren Gedächtniss man sich an den Festen der Demeter allerlei ausgelassene Scherz- und Spottreden zuzurufen pflegte. Es war also der Jambus gegen den heroischen, erhabenen Hexameter ursprünglich und ehe ihn ernste Dichter auch adelten, die Ausdrucksweise für das Niedrige, Gemeine, Alltägliche, wie denn auch Aristoteles in seiner Poetik bemerkt, dass im Verkehre der gewöhnlichen Rede viele Jamben, aber nur selten Hexameter unterlaufen. Bedürfniss nach Mannigfaltigkeit der Rhythmen gab, wie auch Aristoteles meint, Anlass mannigfache Combinationen von Hebung und Senkung, von Länge und Kürze zusammenzustellen. Es konnte diese Auswahl keineswegs willkürlich oder nur mechanisch durch Verwechslung und Andersstellung der Elemente geschehen, sondern das Proportionalgesetz (für welches dem Menschen ein natürliches Gefühl eingeboren ist, und welches sich in den Ornamenten, Bauwerken u. s. w. selbst auf niedriger Kunststufe stehender Völker nicht verläugnet) musste zur Geltung kommen. Proportionen beruhen auf Zahlen,

und so wurden die verschiedenen Arten von Rhythmen auf Zahlenverhältnisse zurückgeführt:

Der gleiche Rhythmus (ἴσον) auf das Verhältniss von eins zu eins ◡́ ◡; ◡ ◡́; –́ –; – –́;



Jeder solche gleiche Theil konnte aber bis zu acht, der ganze Rhythmus also bis zu sechzehn Zeiten anwachsen. Noch reichere Bildungen, meint Aristides, vermögen wir nicht mehr zu unterscheiden.[1] Ein Beispiel gibt der Vers:

Λέγε δὲ σὺ κατὰ πόδα νεόλυτα μέλεα.

Aber Pindar ist im zusammengesetzten jambischen Maasse bis zu zwanzig Zeiten geschritten.[2]

Der doppelte Rhythmus (διπλάσιον) besteht aus zwei Theilen, deren einer doppelt so lang war als der andere. Sein Verhältniss war also 2 : 1 oder 1 : 2. Durch Theilung in kleinere Zeiten kann er sich im Verhältnisse von 12 : 6 oder 6 : 12 gestalten, also im Ganzen bis 18 Zeiten enthalten.[3]

Rhythmen im Verhältnisse von 1 : 1 und von 2 : 1 sind einfach, natürlich und leicht fasslich. Künstlich, verwickelt und schwer fasslich ist das rhythmische Verhältniss von 3 : 2 und von 4 : 3. Sie machen an sich keine befriedigende, vielmehr eine durch die Ungleichheit ihrer einander widersprechenden Elemente beunruhigende Wirkung, und werden nur dann erträglich, wenn durch eine fortgesetzte Reihe derselben wieder eine fassliche Regelmässigkeit, eine überschauliche symmetrische Folge entsteht, wobei der Hörer die fünf- oder siebenzeitigen Bewegungsgruppen als eine capriciös wechselnde Reihe von zusammengekoppelten geraden und ungeraden Takten auffasst. Dies ist die einzig richtige Bedeutung der in unserer Musik so äusserst selten gebrauchten Fünfviertel- und Siebenvierteltakte. Die Griechen aber bildeten aus dem Verhältnisse 3 : 2 ihren sogenannten hemiolischen Rhythmus (ἡμιόλον), welchen Aristides als die dritte Hauptgattung neben dem einfachen und dem doppelten aufzählt. Seine fünf gleichen Zeiten (welche zwei ungleiche Theile bilden $\overbrace{1 . 2 . 3} \times \overbrace{4 . 5}$) können wieder durch Theilung in kleinere bis zu fünf und zwanzig Zeiten gesteigert werden, insoferne nämlich jede der fünf primären Zeiten in fünf kleinere zerfallen kann, sonach $\left\{\begin{matrix} 3 : 2 = 5 \\ 15 : 10 = 25 \end{matrix}\right\}$. Im gleichen

1) Aristid. I, S. 35.
2) Böckh De metr. Pind. S. 20.
3) Aristid. a. a. O.

Rhythmus geschieht, wie wir sahen, die Vermehrung der Zeiten nach dem Multiplicator 2, im doppelten nach 3, im hemiolischen nach 5, so dass die Summe der primären Zeiten zugleich das Maass für die weitere Untertheilung eben derselben ergibt. Den noch weniger fasslichen Rhythmus von 4:3 nannten die Griechen epitritos (*ἐπίτριτον*), und wendeten ihn nur selten an, wenigstens erklärt Aristides, dass zu den drei Hauptarten des Rhythmus von Einigen das Epitriton gezählt, aber nur sehr selten gebraucht werde. Aristoxenos verwirft es sogar völlig als unrhythmisch.[1]) Der hemiolische Rhythmus gibt die Formen des Bacchius, des Palimbacchius, des Creticus, und der fünf Formen des Päon (erster ⏗ ⏑ ⏑⏑, zweiter ⏑ – ⏑⏑, dritter ⏑⏑ – ⏑, vierter ⏑⏑ ⏑ –, Päon epibatos – ⏗ | 4 –). Beim einfachen und beim doppelten Rhythmus werden oft zwei zusammengesetzte Füsse für einen einzigen gerechnet.

An allen diesen Formeln besass nun die griechische Musik ein weites Feld sich zu bethätigen. Wenn sie ihr Ersatz für den Takt, der in unserer Musik den Rhythmus regelt, leisteten, so war es insbesondere jene rhythmische Agoge, welche ihn vertrat, oder, strenge genommen, in jene, die gleichmässige Taktbewegung anscheinend so oft unterbrechenden Combinationen der Längen und Kürzen den musikalischen Takt gleichsam heimlich einschmuggelte. Auch wir machen von der Agoge in unserer Musik viel öfter Gebrauch, als wir insgemein denken. Die gleichzeitige Mischung von zwei- und dreizeitigen Taktgliedern (Achteltriolen und Achtel u. dgl. zusammen) oder die Anwendung von Quintolen, Septimolen u. dgl., wird durch die Agoge rhythmisch ausgeglichen und geregelt.[2]) Die Agoge ist nicht allein das Tempo, das Grundmass der Bewegung überhaupt, die Schnelligkeit oder Langsamkeit der rhythmischen Zeiten[3]), sondern auch jenes Mittel, durch dessen Anwendung es allein möglich wird zu bewirken, dass, wie Aristoxenos verlangt, die rhythmischen Füsse gleichmässig und dieselben werden, obschon die Rhythmopöie viele und mannigfache Bewegungen verwerthet.[4]) Die Griechen begnügten sich daher auch in ihrer Tonschrift nicht damit, blos die Töne anzugeben, sondern hatten

---

1) Aristox. elem. rhythm. S. 304.

2) Vergl. Casimir Richter, aliquot de musica Graecorum arte. S. 48.
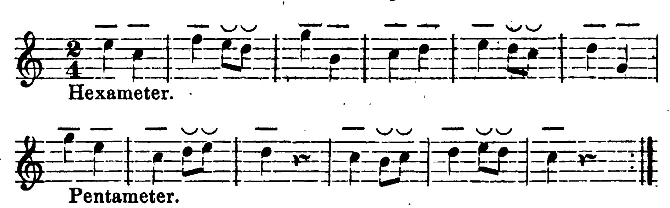
3) Aristides S. 42. *Ἀγωγὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδύτης.*

4) *Καθόλου δὲ εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιΐα πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται· οἱ δὲ πόδες, οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.* Aristoxenos harm. II. 34. Und in seiner rhythmischen Abhandlung (292) sagt derselbe Autor: „*Καὶ προςθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις ὅτι τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει.* Vergl. Casimir Richter, aliquot de musica Graecorum arte. S. 43.
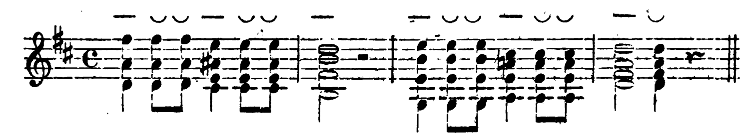
auch für deren Dauer eigene Zeichen — ein Beweis, dass das Metrum der Poesie allein keinen ausschliessend angewendeten Regulator dafür bildete. Auch die sogenannte leere Zeit, d. i. „die Pause“, zur Ausfüllung des Rhythmus erhielt ihr richtiges Verständniss erst durch die Musik, während sie in der Poesie bei dem sogenannten katalektischen Verse wohl empfunden und angewendet, aber nicht eigens ausgedrückt wurde, beim akatalektischen (vollkommenen) Verse aber von ihr ohnehin keine Rede sein konnte. Den Pentameter schreibt die Metrik also: — ◡◡ | — ◡◡ | ◡̲ | — ◡◡ | — ◡◡ | ◡̲, aber die Musik muss ihn, soll er kein Unding sein, so notiren: ♩♩ | ♩ ♩. ♬ | ♩ 𝄽 | ♩ ♩. ♬ | ♩. ♩. ♬ | ♩ 𝄽 |, muss also die Pause eigens ausdrücken. So finden wir uns, wo wir auf fremdestem Gebiete zu weilen meinen, unvermuthet im Bereiche der uns vertrauten Kunst.[1] Denn die Grundlagen der Kunst sind zu allen Zeiten und an allen Orten dieselben.

Die Metabole (Veränderung) hatte die griechische Rhythmopöie mit der Harmonik, der Melodik u. s. w. gemein — ihr Begriff erklärt sich von selbst — jede Veränderung des rhythmischen Maasses heisst so. Die Eintheilung der Rhythmen in systaltische, diastaltische und hesychastische (niederdrückende, aufregende, beruhigende) geht das Ethos der Rhythmen an, das bei den griechischen Denkern mit Recht als ein bedeutendes und sehr wirksames galt; daher der Rhythmus, wenn er wild und ungeregelt ist, nach ihren Ansichten so schädlich werden kann, als umgekehrt edle Rhythmen die Seele erheben und edel stimmen, wie denn Pythagoras durch Anwendung des spondeischen Maasses jenen Rasenden beruhigt haben

1) Nachstehende Melodie, die nichts Fremdartiges hat, könnte als eine treue musikalische Version eines Distichons gelten:



Die ausserordentlich energische Wirkung des Scythenchors in Gluck's taurischer Iphigenia beruht wesentlich auf dem scharf markirten Rhythmus:



soll. Man braucht sich nur den rhythmischen Gegensatz von Tanz und Choral zu vergegenwärtigen, um zu fühlen, dass solche Anschauungen keineswegs völlig aus der Luft gegriffen waren.

VII. Die Melodik der griechischen Musik.

Die Melopöie wurde von der Theorie als einer der Haupttheile der Musiklehre anerkannt — und die Musik bestand ja selbst theoretisch aus der Kenntniss, praktisch auf der Ausführung eines „vollkommenen Melos“. Aristoxenos sagt, nachdem er eine Uebersicht der übrigen Haupttheile der Musik gegeben: „und nun zuletzt noch von der Melodie selbst. Denn es ist klar, dass, wenn aus den an sich genommen bedeutungslosen Tönen eine grosse Verschiedenheit der mannigfachsten Gesangformen entsteht, diese nur durch die mannigfache Verwendung derselben entstehen kann. Dies ist aber, was wir Melopöie nennen.“ Wenn die Harmonik zeigt, welcherlei Töne nach der zu Grunde gelegten Tonart und dem Klanggeschlechte, mit Ausschliessung der Anderen, Ungehörigen, verwendet werden dürfen und dem praktischen Musiker den zur Bearbeitung bereiteten Stoff, das musikalische Materiale bieten, wenn die Rhythmik die Dauerzeit der einzelnen Töne in ein überschauliches, nach den Proportionalgesetzen geregeltes, Verhältniss bringt, so lehrt die Melopöie die an Höhe und Tiefe von einander verschiedenen, von der Harmonik zur Verfügung gestellten, von der Rhythmik in ihrem Flusse geregelten Töne in mannigfachsten Combinationen zu geschlossenen, gerundeten Gebilden zusammenfügen. Der Rhythmus (sagt Aristides) ist der Mann, die Melodie das Weib.[1] Die Melopöie schliesst consequenter Weise die griechische Musiklehre ab, weil sie die übrigen Theile derselben voraussetzt. „Die Lehre der Harmonik (*ἡ περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματεία*) nimmt, nachdem sie durch die vorgenannten Theile fortgeschritten, diesen Ausgang (in der Melodik).“

Die Melodik hat in der antiken, wie in unserer Musik die gleiche Bedeutung. Sie ist Blüte und letzter Abschluss, eben so gut wie sie auch Wurzel und allererster Anfang heissen darf. Melodie kann verstanden, geübt, aber sie kann nicht eigentlich gelehrt

---

1) *Τελευταῖον δὲ τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελῳδίας. ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις, ἀδιαφόροις οὖσι τὸ καθ᾽ αὐτοὺς, πολλαί τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ᾽ ἄν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιΐαν.* Aristox. Harm. S. 38.

werden, weil sie sich nicht in abstrakte Regeln fassen lässt, wie Harmonik oder Rhythmik. Was unsere Lehrer darüber sagen, über Periodenbau, Halbschluss, Ganzschluss, Vermeidung zweier unmittelbar nach einander folgender Halbschlüsse u. s. w., spielt stark in das Gebiet der Harmonik hinüber. Bei den Griechen nahm die Rhythmik einen ähnlichen direkten Einfluss auf Melodiebildung. „Melopöie", meint Aristides Quintilianus, „ist die Fähigkeit, einen Gesang hervorzubringen (δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους). Die Melopöie ist das Angeben (ἐπαγγελία μέλους), Melodie die wirkliche praktische Ausführung (ἕξις ποιητική) eines Melos." [1]) Was nun aber an Lehren über Melodie in den alten Schriftstellern etwa enthalten ist, reducirt sich auf die Kenntniss gewisser Tongruppen, Manieren u. s. w. Diese Lehren stehen im Grunde neben der Compositionslehre wie etwa die Ornamentik neben der Architektur und können, an sich genommen, so wenig Melodien bilden lehren, als die Kenntniss, was gerade aufsteigende, absteigende u. s. w. Bewegung, oder was (nach Marx) „Satz" oder „Gang" sei, unseren Musiker ohne eingebornen Sinn für die singende Seele der Musik befähigen, Melodien zu erfinden, oder als jemand deswegen schon dichten kann, weil er gewisse oratorische Redemanieren (die Apostrophe, das Epiphonem, die Metapher u. s. w.) kennt. Neben dieser Kenntniss der Manieren enthält die griechische Tonlehre einzelne Regeln, welche einigermaassen an unsere „Reinheit des Satzes" anstreifen, die wir aber bekanntlich nicht in die Melodik, sondern in die Harmonik setzen. Die Griechen setzten sie ganz natürlich in die Melodik, da ihnen unsere Harmonik fehlte. Die melopöischen Tropen (τρόποι μελοποιΐας) werden als netoides, mesoides und hypatoides unterschieden, je nachdem die Melodie ihren Anfang von den entsprechend benannten Tönen nimmt. Man unterschied diese drei Tropen auch als nomisch, dithyrambisch und tragisch. Die Kunst, eine Melodie in solchem Sinne richtig anzufangen, hiess Lepsis, Ergreifung (λῆψις). „Durch die Lepsis", sagt Aristides, „wird der Musiker befähigt zu finden, von welcher Lage der Stimme (ποίου τῆς φωνῆς τόπου) er das System zu machen hat, ob hypatoidisch oder sonst woher. Die Mixis (μίξις, Mischung) ist es, durch welche wir die Töne unter einander, oder die Stimmlagen unter einander angemessen ordnen (ἁρμόζομεν), die Melodiegeschlechter oder die Tropensysteme; die Chresis (χρῆσις der Gebrauch) ist eine gewisse Art, die Melodie zu bilden (ποία τῆς μελῳδίας ἀπεργασία)." Zu dem „Gebrauche" gehört die Art und Weise die Töne in auf- und absteigenden Gängen, Tonverbindungen und Tonwiederholungen zu ordnen. Die Melodiegeschlechter, deren Aristides erwähnt, sind dieselben wie in der Harmonik; die Me-

1) S. pag. 28 und 29.

lodie hiess diatonisch, chromatisch, enarmonisch, je nachdem ihr eines dieser drei Klanggeschlechter zu Grunde lag. Eine andere Unterscheidung lag in der Tonart, auf welcher die Melodie beruhte (Aristides nennt ausdrücklich dorisch, phrygisch, lydisch), gerade wie wir von einer Melodie sagen, sie gehe aus *C*-dur oder *A*-moll. Die Unterscheidung der Melodien in epithalamische (Hochzeitsgesänge), komische und enkomiastische hat offenbar nur Beziehung auf gewisse, den griechischen Hörern gewohnte Manieren, auf einen herkömmlichen Zuschnitt und eine herkömmliche Färbung solcher Gesänge, etwa wie bei uns die Synphoniescherzi oder die Trauermärsche u. s. w. unter einander einen gewissen verwandten Familienzug haben. Nicht in die Compositionslehre, sondern in eine musikalische Aesthetik gehört vollends die Eintheilung der Melodien nach dem Ethos. Sie hiessen systaltisch, wenn sie einen ernsten, düstern, den Geist zur Trauer niederdrückenden Eindruck machten, diastaltisch, wenn sie aufregend und begeisternd wirkten, hesychastisch, wenn sie den Geist in Ruhe wiegten. Analoges könnte man in unserer Musik z. B. in Beethoven's Op. 59, No. 1 beisammen finden, und das erste Stück hesychastich, das Adagio systaltisch, den Schlusssatz diastalstich nennen. Für die Erkenntniss des Wesens dieser Sätze oder gar für die Einsicht in ihre Construction wäre aber mit solchen Stichwörtern nichts gethan. Die Neigung der alten Musiklehrer, feingegriffene Unterscheidungen zu machen, die weiter keinen oder doch nur einen sehr zweifelhaften Werth haben, zeigt sich in der Melopöie besonders auffallend.

Der Melodik der Griechen scheint wesentlich das Tetrachord zu Grunde gelegen zu haben. Die erhaltene Pindar'sche Melodie spricht für diese Annahme. Nicht dass etwa nur vier Töne verwendet wären, aber die Melodieglieder zeigen vorwiegend viertönige Gruppen und Beziehungen von je vier Tönen auf einander. Diesen Zug mag die griechische Melodie schon in allerältester Zeit, wo die Lyra noch viertönig war, angenommen haben. Er wirkt selbst noch in den Gregorianischen Kirchengesängen nach.

Die Melodie war stets in einer gewissen Tonart und einem gewissen Klanggeschlechte angelegt, konnte jedoch durch die harmonische Metabole (Modulation würden wir sagen) in eine andere übergehen. Die melodische Metabole war etwas anderes, sie bestand in einer Aenderung des Ethos, wenn z. B. eine ernste systaltische Weise in eine schwungvolle diastaltische überging. Das (mit dem Paukenwirbel beginnende) Einleitungsandante und folgende $^6/_8$ Allegro in Haydn's *Es*-dur-Synphonie wäre aus der neuen Kunst das Beispiel einer solchen melodischen Metabole. Viel wichtiger als diese, wieder sehr müssige Distinction ist der Grundsatz der griechischen Melodik, dass der Mittelton (Mese) vorwalten müsse. Unzweifelhaft ergibt sich solches aus einer Stelle der Aristotelischen Probleme: „Alle gebräuchlichen Gesänge wenden die Mese häufig

an, und alle guten Musiker schlagen sie öfter an, und kehren bald wieder zu ihr zurück, wenn sie sich davon entfernt haben; nicht so zu den übrigen Tönen." Die Mese wird dann den Bindewörtern der Sprache (τε, καὶ) verglichen, die man zur Verbindung der übrigen Worte sehr oft anwendet und einmischt, ohne dass es dem Hörer zum Ueberdrusse wird. Wir wissen aus der Harmonik, dass die Mese der Hauptton jeder Tonart, nach unserer Redeweise der Grundton oder die Tonika ist, wovon der tiefe Ton, Proslambanomenos, nur die Wiederholung in der tieferen Octave darstellt. Somit waltete in der Melodik die Tonika vor, nicht aber in dem Sinne einer blossen Bindung (wie das Problem meint), sondern weil sie in der That naturgemäss der Grund- und Eckstein jeder vernünftigen Melodiebildung sein muss. Die zwei Consonanzen der Quarte und Quinte waren nach dem Gewichte, welches die griechische Musik darauf legt, ohne Zweifel die zwei nächstwichtigen Töne, d. h. die Unter- und Oberdominante.

Die Natur selbst leitete die Griechen zu einer geregelten, maassvollen Melodiebildung, wenn sie sich auch über die letzten Gründe nicht immer klar Rechenschaft zu geben wussten. Es scheint, dass die Melodik eine gewisse Neigung zu herabsteigenden Gängen hatte, bei systaltischen und hesychastischen Melodien war es wenigstens sicherlich der Fall. In den Aristotelischen Problemen wird die Frage aufgeworfen, warum es harmonischer sei, von der Höhe zur Tiefe herabzugehen, als von der Tiefe nach der Höhe, und warum die Tiefe nach der Höhe edler und wohlklingender wirke?[1]) Hierin liegt ohne Zweifel eine richtige natürliche Empfindung. Die Pindar'sche Melodie hat eben auch diesen Zug von der Höhe nach der Tiefe.

Die griechische Musiklehre schied die fortschreitende Bewegung der Töne in Gattungen, die mit unserem *motus rectus, contrarius* u. s. w. eine gewisse Analogie haben, wiewohl wir diesen Gegenstand nicht in die Lehre von der Melodie, sondern in die Harmonielehre einreihen, wo er, auf dem wechselseitigen Verhältniss von zwei oder mehr Stimmen beruhend, bekanntlich für die Vermeidung unzulässiger Intervallfortschreitungen (Quinten, Octaven u. s. w.) wichtig wird. Die griechische Musiklehre unterscheidet bei der Fortbewegung mehrer Töne die Agoge (ἀγωγή) und die Ploke (πλοκή). Erstere besteht in der sekundenweisen ununterbrochenen Fortschreitung der Töne, letztere entsteht, wenn andere Intervallschritte eingemischt werden. Die Agogè ist gerade (εὐθεῖα), wenn sie von der Höhe zur Tiefe steigt, im entgegengesetzten Falle

---

1) Probl. XIX. 33: *Διὰ τί εὐαρμόστερον ἀπὸ τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ ἢ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξύ — — ἢ ὅτι τὸ βαρὺ ἀπὸ τοῦ ὀξέος γενναιότερον καὶ εὐφωνότερον;*

heisst sie umgekehrt (ἀνακάμπτουσα), werden beide Bewegungen gemischt, so heisst sie schweifend (περιφερής), das Ausschweifen eines Tones hiess Tonè (τονή), das öftere Anschlagen desselben Tones wurde Petteia (πεττεία) genannt.[1]) Ptolemäus unterscheidet die Ploke als Anaploke (ἀναπλοκή) und Kataploke (καταπλοκή), erstere scheint einen Gang von der Tiefe zur Höhe, die andere das Umgekehrte zu bedeuten; weniger deutlich ist, was er Syrma (σύρμα) nennt.[2])

Neben diesen Hauptformen der Melodik unterschied die griechische Musiklehre noch eine Anzahl von kleineren Formen oder Tongruppen, die ihre bestimmten Namen hatten. Am deutlichsten handelt sie der freilich erst dem Mittelalter angehörige Bryennius ab. Er unterscheidet folgende Formen, denen er andere Namen für die Gesangmusik (κατὰ μουσικὸν μέλος), andere für die Instrumentalmusik (κατὰ ὀργανικὸν μέλος) giebt, eine völlig unnöthige Unterscheidung.

Die Prolepsis (πρόληψις, auch ὑφ' ἓν ἔσωθεν). Sie entsteht durch Anschlagen mehrer höherer Töne über einem stets wiederkehrenden vorschlagenden Grundtone. In der Instrumentalmusik heisst sie Prokrusis (πρόκρουσις, Vorschlag).

Die Eklepsis (ἔκληψις oder ὑφ' ἓν ἔξωθεν), in der Instrumentalmusik Ekkrusis (ἔκκρουσις), ist dieselbe Tongestalt mit nachschlagendem Haupttone. Die Einschaltung eines höheren Tones zwischen einen wiederholt angeschlagenen tieferen heisst Prolemmatismos (προλημματισμός), in der Instrumentalmusik Prokrusmos (προκρουσμός). Wird umgekehrt der höhere Ton wiederholt und der tiefere eingeschaltet, so heisst diese Manier Ekklematismos (ἐκλημματισμός), in der Instrumentalmusik Ekkrusmos (ἐκκρουσμός). Der Melismos (μελισμός) besteht in dem wiederholten Anschlagen eines Tones auf derselben Sylbe. Eine wenig schöne Manier, welche rasch ausgeführt dem sogenannten Bockstriller entspricht. Auf Instrumenten gespielt hiess sie Kompismos (κομπισμός), und wenn sich darin Singstimme und Lyra vereinten, Teretismos (τερετισμός), d. i. Grillengezirpe.[3]) Die Grille oder eigentlich Cikade galt den Griechen als Gesangesfreundin, Anakreon besingt sie scherzend als seine Collegin, und man hielt auch wohl diese Thier-

1) Darüber zu vergleichen: Aristox. pag. 29. Euklid. p. 22 u. 23. Aristid. pag. 19. Bacchius 12. Bryennius p. 503.

2) Buch II. cap. 12. Darüber zu vergl. Friedr. Bellermann's Anmerkungen zum Syngramma Anonymi S. 87. Ist unter σύρμα, wie Bellermann annimmt, eine sprungweise Fortschreitung gemeint, so fällt diese Manier mit der Ploke zusammen.

3) Οὕτω καὶ γὰρ ἐναργῶς τερετίζειν οἱ τέττιγγες φαίνονται sagt Bryennius. Er gibt übrigens vom Teretismos eine abweichende, wenig befriedigende Erklärung. Vergl. Syngramma Anon. S. 24.

chen in leichtgeflochtenen Binsenkäfigen wie Stubenvögel. Ein auf der Lyra nach Art eines Tremolo schnell wiederholter Ton mochte wohl mit dem „Schellengeläute“ der Cikaden (wie es Göthe treffend bezeichnet) [1]) Aehnlichkeit haben, und so erklärt sich jener technische Ausdruck der Musiker von selbst. Als dem Eunomos von Lokrien im musikalischen Wettstreite in Delphoe eine Saite der Lyra sprang, setzte sich, erzählte man, eine Cikade auf das Instrument und ersetzte den Ton der mangelnden Saite. Zur Erinnerung weihete Eunomos das eherne Bild eines Sängers, auf dessen Lyra eine Grille sass. Die griechische Anthologie gedenkt in einem Epigramm des Paulus Silentiarius dieses Mirakels:

Eunomos weihet, der Lokrer, die eherne Grill', o Lykoreus [2]),
Dir, kranzliebenden Wettkampfs Erinnerungsbild.
Denn wir stritten zur Zither, und Gegenmann war der Porthes.
Doch wie die lokrische Laut' unter dem Stift nun erklang,
Siehe, da sprang von der Leyer mit heiserem Schwirren ein Saitlein;
Aber bevor noch des Lieds hüpfende Welle gestockt,
Setzte sich, lieblich schrillend darein, auf die Zither ein Grillchen
Und des verlorenen Drahts Ton übertrug es behend:
Wendete so den zuvor in den Hainen geschwätzigen Vollklang
Unseres Saitenspiels Takt und Bewegungen zu.
Drum, du seliger Sohn der Leto, schenket er deine
Grill' und den Sänger in Erz stellt auf die Laut' er dir hin. [3])

Vielleicht siegte Eunomos in den Pythien durch Erfindung und Anwendung des Teretismus, und die leichtbewegliche Phantasie der Griechen machte aus dem anspielenden Bildwerke die Wundersage, so gut wie aus dem Delphin der Arionstatue am Vorgebirge Tänaron. Die vorerwähnten Benennungen wurden aber von den Theoretikern und Lehrern keineswegs übereinstimmend gebraucht. So nennt das Syngramma des Anonymus Ekkrusmos: die Beifügung eines höheren Tones zwischen einen zweimal wiederholten tieferen.
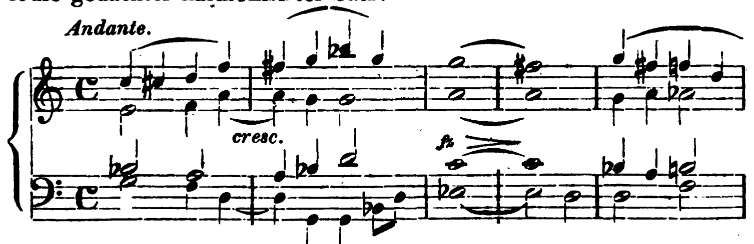
Die Prolepsis ist nach dem Syngramma: der Fortschritt im Melos (κατὰ μέλος ἐπίτασις) vom tieferen Tone zum höheren, oder die Hinzufügung (ἀνάδοσις) des höheren Tones zum tieferen, und geschieht entweder unmittelbar (ἀμέσως) wie z. B. *d—e*, oder mittelbar durch drei Töne (*d—f*), durch vier (*d—g*), durch fünf (*d—a*). Das umgekehrte Verfahren (τὰ ὑπεναντία τούτοις) heisst Eklepsis.
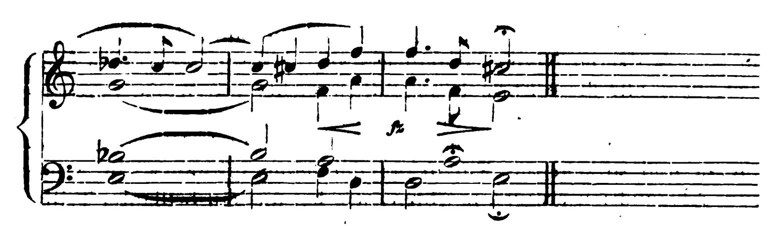
Die Prokrusis entsteht, wenn auf eine kleine rhythmische Zeit (ἐλάττονος χρόνου) zwei Töne vom tieferen zum höheren angeschlagen werden. Das umgekehrte Verfahren heisst Ekkrusis. Hiernach ist es so ziemlich klar, dass diese zwei Manieren unserem kurzen Vorschlage von unten und von oben entsprechen, dagegen

1) In der Ital. Reise.
2) Ein Beiname des delphischen Apollon.
3) Nach der Uebersetzung von Johann Gottlob Regis.

Prolepsis und Eklepsis dem langen Vorschlage ähnlich und folglich auch in grösseren Noten darstellbar sind. Hieraus wird auch deutlich, dass alle diese Formeln eigentlich nichts waren als Vortragsmanieren, Zierden des Vortrags, Feinheiten, welche muthmasslich erst durch die eigentlichen Kunstmusiker und Virtuosen aufkamen und so sehr das Entzücken der feinen „Kenner" in Athen oder Alexandrien erregen mochten, wie bei uns ein brillanter Triller oder eine gelungene Coloratur unfehlbar die Hände der Zuschauer in Bewegung bringt. Das Syngramma nennt sie geradezu Melodieformen, Melodiemanieren (τοῦ μέλους σχήματα). Entschiedene Virtuosenmanier eines raffinirten Vortrags ist vollends der Kompismos (Kompos) und Melismos. Er beruht auf der Art und Weise, dieselbe wiederholte Note zu betonen, nämlich auf der Manier, entweder oder zu accentuiren. Die Verbindung beider wird von Einigen Teretismos genannt. Alle diese Kunststücke setzten, wenn sie wohlklingend ausgeführt werden sollten, allerdings Uebung und ausgebildete Vortragsweise voraus. Die Regeln der melodischen Satzreinheit reduciren sich auf einige Vorschriften, welche sich vorzugsweise bei Aristoxenos zusammengestellt finden. Es sind im Wesentlichen folgende Verbote: „Dichtes gegen Dichtes wird nicht gesungen" (πυκνὸν πρὸς πυκνῷ οὐ μελῳδεῖται). Folglich waren fortgesetzte chromatische Gänge, wie wir sie in unserer Musik zuweilen anwenden, verboten. Der Grund liegt darin, weil sie das Wesen des chromatischen Klanggeschlechtes $\left(\begin{smallmatrix} \frac{1}{2} & + & \frac{1}{2} & + & 1\frac{1}{2} \\ c & \sharp c & & d - f \end{smallmatrix}\right.$ nicht aber $\begin{smallmatrix} \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \frac{1}{2} \\ c & \sharp c & d & \sharp d \end{smallmatrix}$ u. s. w.) geradezu aufgehoben hätten. An den Grundgesetzen durfte nichts geändert werden. Aristoxenos erklärte als Ursache des Verbotes: dass bei einer solchen verbotenen Fortschreitung der vierte Ton auf keinen Fall die reine Quarte, noch der fünfte die reine Quinte gibt, zwischen „dicht und dicht" aber immer eine kleine Terz liegen muss, weil sonst das Tetrachordsystem umgestossen würde. Auch wir wenden chromatische Tongänge nur ausnahmsweise an.

Nachstehender, im Sinne einer griechischen chromatischen Melodie gedachter harmonisirter Satz:
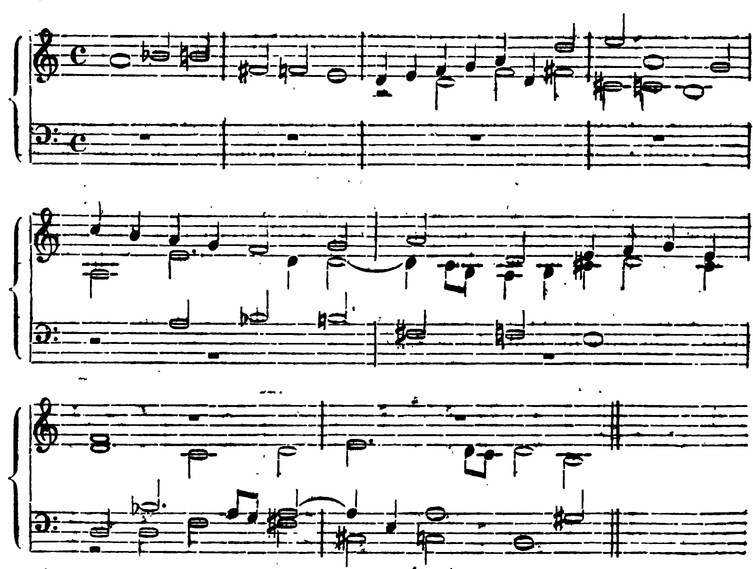




möge aber den beiläufigen Beweis liefern, dass selbst Melodien dieser Art nicht durchaus unnatürlich und hässlich sein mussten, wiewohl unverkennbar etwas Zerflossenes, Flebiles darin liegt. 1)

Die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit gewisser Tonfolgen richtete sich nach dem Wesen der Klanggeschlechter.
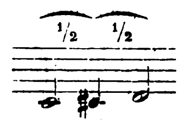
In der Enarmonie und dem Chroma dürfen nicht zwei ganze Töne auf einander folgen, in der Enarmonik ist die (melodische) Folge zweier grosser Terzen verboten, im diatonischen Geschlecht

1) Dass sich unter den Händen eines Meisters die so widerstrebende griechische Chromatik auch contrapunktisch bewältigen lasse, beweist ein auf die Tetrachorde *e f ♯f — a, a b h — (d)* gebautes *Ricercar cromatico* von Frescobaldi, das in seinen 1635 erschienenen Fiori musicali steht. Die Stimmen treten fugenmässig antwortend ein — der Anfang dieses gewaltigen Satzes ist folgender:
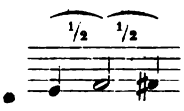


Hier ist sogar Kraft und tiefer Ernst!

dürfen nicht zwei Halbtöne nach einander oder vor und nach einem Tone gesetzt werden, eben so dürfen höchstens drei, niemals vier ganze Töne auf einander folgen (z. B. *d e ♯f ♯g a* nicht aber *d e ♯f ♯g* ♯a), „denn", sagt Aristoxenos, „der vierte Ganzton würde weder eine reine Quarte noch eine reine Quinte geben" (*e—ais*; *d—ais*). Ueberhaupt erklären sich diese Regeln aus der Natur der Geschlechter von selbst. Es ist z. B. klar, dass durch mehr als zwei Halbtöne nach einander



oder durch zwei Halbtöne vor und nach einem Tone



(was ganz dasselbe ist) das Wesen der Diatonik aufgehoben würde. Im Grunde sind also diese Regeln nur eine Anwendung der Eigenheiten der Klanggeschlechter auf die melodische Fortschreitung. [1]) In unserer Musik ist von einer solchen Beschränkung keine Rede, wiewohl auch bei uns manche schwer fassliche, schwer zu treffende Intervalle, z. B. Schritte in übermässigen Secunden, in grossen Septimen u. s. w., wenigstens halbverpönt sind. [2])

Die Melodik der Griechen war wesentlich aus dem Gesange hervorgegangen, und zwar aus dem recitirenden Gesange. Der eigenthümliche Zug, den sie dadurch erhalten musste, ging auch auf die Instrumentalmelodie um so gewisser über, als die Instrumente ursprünglich die Bestimmung hatten, den Gesang zu leiten. Von jenen bunten lebhaften, für die Singstimme unpassenden Figuren unserer Instrumentalmusik wusste die griechische Instrumentalmusik kaum etwas, selbst nicht in den Hyporchemen, die ja auch mit Gesang begleitet wurden. Ob die spätere Virtuosenzeit nicht auch hierin von der alten einfachen Kunst abwich, lässt sich nicht mit Zuversicht behaupten, wohl aber ist es nicht eben unwahrscheinlich. Der Seesturm, den Timotheos auf der Kithara nachahmte,

---

1) Man vergleiche Aristoxenos, S. 62—66. Meibom hat in den Anmerkungen S. 123 die nicht eben deutlichen Erläuterungen des alten Autors gut erklärt.

2) „Soll man so viel als möglich vermeiden, von einer Klangstufe zur andern, durch übermässige Intervalle, als: übermässige Secunde, Quinte und Sexte, wozu auch die grosse Quarte und Septime gerechnet werden, fortzuschreiten u. s. w." Dion. Weber, Lehrbuch der Harmonie, 1. Bd. S. 88.

scheint denn doch, wenn die Tonmalerei nicht geradezu absurd bleiben sollte, rapidere Gänge erfordert zu haben, und auch das von Pherekydes getadelte „Ameisengewimmel“ deutet auf Aehnliches hin.

Dass die Griechen einen Fonds bestimmter Melodien, bestimmter Nomen hatten, hatten wir bereits Gelegenheit auseinanderzusetzen. Der Individualisirungstrieb der Hellenen erblickte in jeder solchen ein- für allemal festgestellten Melodie ein Individuum, sie hatte daher ihren bestimmten Namen. Merkwürdiger Weise kömmt diese Eigenheit bei den ungriechischesten aller Gesellen, bei den deutschen Meistersängern des Mittelalters, in ganz ähnlicher Weise vor. Aber bei diesen ehrenwerthen Leuten hatte die Sache einen ganz anderen Sinn, der „blaue Ton“, die „geschwänzte Affenweis“, der „gläserne Halbkrügelton“, die „schwarze Tintenweis“ (und wie wunderlich jede ihrer Melodien sonst hiess) war ihnen kein Individuum, sondern ein in die geistige Zunftlade hinterlegtes Zunfteigenthum, oder ein musikalisches Handwerkszeug, das so gut seinen Namen haben musste, wie in der Werkstätte der Pfriem oder die Schneiderscheere.

Dass die Griechen auch zusammengesetzte Tonstücke kannten, beweist der pythische Nomos mit seiner bestimmten Folge von Sätzen. Dass die griechische Melodie endlich nicht immer blos gleich dem Recitative sich in beliebigen Gängen erging, sondern eine gewisse regelmässige Wiederkehr der Melodieglieder, eine Reciprocität der Theile und eine symmetrische Anordnung stattfand, lassen die in den Chören des Aeschylos nicht seltenen nach Art eines Refrains stets wiederkehrenden Verse vermuthen, denen sich doch wohl auch immer die gleiche Melodie angepasst haben wird. Von den spärlichen Trümmern griechischer Musik, die uns erhalten sind, gehören die Hymnen des Dionysos und Mesomedes der recitirenden, die Pindar'sche Ode gehört der cantabeln Manier an.

Die Regeln der Melodik waren wie natürlich für den Sänger wichtig. Er sollte ein Melos machen (μέλος ποιεῖν), folglich musste er mit der Melopöie innig vertraut sein. Das sichere Tontreffen lernte der Schüler am Monochord (wiewohl dieses mehr ein Apparat zur Erforschung der musikalischen Rationen war) oder mit Hilfe einer kleinen Flöte von Elfenbein. [1]) Dem blossen Gehöre trauete man nicht. „Grosse Unterschiede“, meint der ältere Bacchius, „merkt die blosse Empfindung recht wohl, nicht aber kleine. So ist es auch mit dem Gehör. Denn gäbe Jemand einem Musiker

1) Das Instrument, womit der Sklave Licinius den Cajus Gracchus zur Sänftigung der Stimme mahnen musste, wenn er auf der Rednerbühne ins Schreien gerieth, war, wie Plutarch (Tib. Gracchus 2) ausdrücklich bemerkt, eine solche Flöte „zur Ausbildung der Stimme“. Cicero (de orat. III. 60) nennt sie eine „eburneola fistula“. Zur Zeit der Gracchen hatte sich in Rom griechische Kunst und Kunstübung bereits eingebürgert.

eine Lyra zu stimmen, dann einem zweiten eine andere gleich zu stimmende, die zweite Lyra einem dritten, die dritte einem vierten, die vierte einem fünften Musiker, so würden die allmäligen kleinen Abweichungen der einzelnen Stimmungen bei Vergleichung der ersten und letzten Lyra einen merklichen Unterschied herausstellen."[1])

Da die vielsylbigen Benennungen der Töne nicht wohl geeignet waren beim Gesange ausgesprochen zu werden, so bedienten sich die Griechen beim Solfeggiren der vier Vocale α, η, ω, ε. Auf die stehenden Töne der Tetrachorde kam immer der Vocal Alpha, auf die Parypaten und Triten Eta, auf die Triten und Paraneten Omega. Mese und Proslambanomenos, als die Haupt- und Grundtöne, erhielten zur besondern Kennzeichnung das kurze, scharfe Epsilon. Während unsere Gesangschüler durchaus auf *a* vocalisiren, hatte für den griechischen Scholar der Vocalwechsel den Vortheil, dass dadurch zugleich die Stelle bezeichnet wurde, die der Ton im Tetrachordensystem einnahm. Damit aber die Vocale in ihrer unaufhörlich wechselnden Folge nicht einen Hiatus, einen hässlichen Gähnlaut hervorbringen[2]), wurden sie durch den Consonant Tau getrennt, also: τα, τη, τω, τε, weil der angewendete Consonant von allen am besten den Ton einer angeschlagenen Saite nachahmt. [3]) Wurden zwei Töne verbunden, z. B. in der Prolepsis, so geschah das Gleiche mit den zugehörigen Vocalen, z. B. ταω, ταη, τωα, τηω u. s. w.; wurden zwei Töne derselben Höhe nach einander angegeben, so sang man, wenn sie in der Verbindung des Melismus waren: ταννα, τωννω, wenn sie nicht verknüpft waren, im Kompismus: τάντα, τώντω u. s. w., beim Teretismos aber τανταννα, τωντωννω u. s. w. [4]) Diese Art zu vocalisiren ging auf das christliche Mittelalter über, und in den Tractaten des gelehrten Mönches Hucbald aus dem zehnten Jahrhundert und anderen Mönchstractaten jener Zeiten finden sich ganz monströse auf diese Art entstandene Bildungen, als: Nonenoeane, Nonanoeane, Noeoeane, Noeagis, Aianoeane, hin und her auch Oies oder Aies. [5]) Aurelianus Reomensis, ein Schriftsteller derselben Epoche, erzählt, er habe Griechen um den Sinn dieser Bezeichnungen befragt, und die Auskunft erhalten, dass sie gar nicht erklärt werden können[6]), sondern blosse Interjektionen der Freude seien (*adverbia laetantis*). In der Musik der Neugriechen spielen sie noch immer eine Rolle.

---

1) Bacchii sen. introductio (herausgegeben von Friedrich Bellermann). S. 102. 103.

2) Ὅπως μὴ ὁ ἦχος κεχήνῃ sagt Aristides S. 91.

3) A. a. O.

4) Vergl. die sehr gute Darstellung Friedrich Bellermann's in den Anmerkungen zum Syngramma. S. 26.

5) Gerbert (de cantu, II. S. 56) bemerkt dazu: magna exstat farrago ejusmodi vocabulorum.

6) Mus. disciplina. Cap. 9. Der Maulbronner Codex (11. Jahrhundert aus der gräflich Thun'schen Bibliothek zu Tetschen) versucht gleichwohl

Mochten nun bei den Griechen die einzelnen Melodien sogar bestimmte, individualisirende Namen tragen, schwerlich ist ihnen, als Tongebilde betrachtet, auch eine scharf individualisirende Ausprägung für jede von ihnen oder, mit anderen Worten, Mannigfaltigkeit im Sinne unserer Melodien zuzutrauen. Der Gesang war wesentlich recitirend, oder, um das verwandte, noch bezeichnendere Wort zu wählen: recitativisch. Wie nun unser Recitativ gewisse Wendungen, Phrasen und Schlussfälle anwendet, die so sehr Gemeingut sind, dass sie von jedem Componisten ohne Besorgniss vor dem Vorwurf eines Mangels an Originalität oder eines Plagiates ganz unbefangen in stets gleicher Weise angewendet werden, und wie die Schönheit des modernen Recitativs (z. B. des Gluck'schen) nicht in besondern, neuen Notencombinationen besteht, sondern auf der Wahrheit des declamatorischen Ausdruckes beruht, so war es bei den antiken Melodien sicherlich weniger der eigentlich melodische Gehalt, der ihnen das Wohlgefallen der Hörer errang, als die Feinheit des Ausdruckes in der Declamation beim Vortrage derselben. Trat der Sänger im Wettkampfe auf, so fiel gewiss weit leichter ins Gewicht, was er sang, als wie er sang. Er war musikalischer Declamator, was er vortrug, erschien fast wie ein Erguss augenblicklicher Begeisterung, freier Improvisation, seine persönliche Leistung drängte die objective Bedeutung des Kunstwerkes in den Hintergrund. Auch im Gregorianischen Gesange haben die Melodien unter einander eine gewisse verwandte Physiognomie, und gewisse Suspensionen und Schlussformeln kehren stereotyp wieder. Das Wenige, was uns von griechischen Melodien gerettet ist, widerspricht diesen Voraussetzungen nicht.

Die älteste erhaltene Melodie (ihre allerdings bestrittene Echtheit vorausgesetzt) ist die schon erwähnte zur ersten pythischen Ode Pindar's. P. Athanas. Kircher fand sie in einer Handschrift des Klosters S. Salvadore bei Messina und theilt sie in seiner Musurgie mit [1]), wo er auch eine Entzifferung versucht, die aber später durch Burette berichtigt wurde. Kircher war ein Mann von grossem Wissen, aber dabei phantastisch und leichtgläubig in hohem Grade; so hat denn schon Burette Zweifel gegen den Fund, zumal seine Bemühungen, dem Originalmanuscripte auf die Spur zu kom-

(Folio 11 in der Abhandlung ratio breviter super musicam) eine Erklärung: *None* dicitur a graeco, quod est „nus" id est sensus, *noe* flatus, *ane* sursum. Inde *nonenoeane* dicitur „sensus ad superiora ducens". *Oies* vel *aies* interjectiones sunt exortatoriae, quasi dicatur „agite sursum". Quae videlicet interjectiones apud nos interpretari possunt „eia". Dagegen sagt Regino von Prüm: omnino nullam recipiunt interpretationem; neque enim quidquid significant, sed ad hoc tantum a Graecis sunt reperta, ut per eorum diversos et dissimiles sonos tonorum admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendi (bei Gerbert script. I. Bd. S. 247).

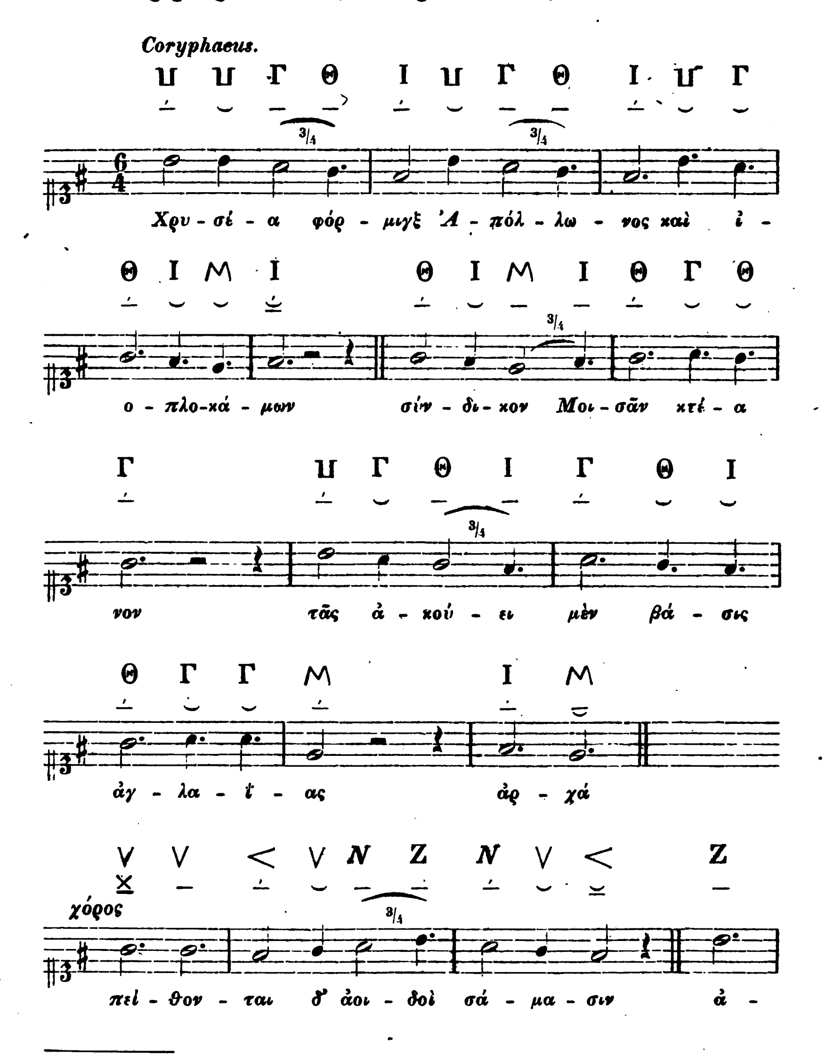
1) Theil I. S. 542.

men, weder durch Zuhilfenahme des von Possevin herausgegebenen Verzeichnisses der Manuscripte des Klosters S. Salvadore, noch durch die Mithilfe des gelehrten Manuscriptensammlers Bernhard Montfaucon zu einem günstigen Resultate führten. Neuerlich hat der Klosterbibliothekar neue Nachsuchungen eben so vergeblich unternommen, und D. Breitschwert auf Ansuchen D. Friedrich Bellermann's sämmtliche Manuscripte der Bibliothek von S. Salvadore genau, aber wieder ohne Erfolg untersucht.[1] Da nun aber ein bedeutender Theil der Bibliothek in die Vaticana übertragen worden, ein anderer in's Escurial gekommen ist, so bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass das bisher vergeblich Gesuchte einmal noch zu Tage kommen kann. Kircher hätte geradezu ein Betrüger sein müssen, um ein Fabrikat eigener Erfindung unterzuschieben, und das wenigstens war er nicht. Wesentlich spricht für ihn gerade der Umstand, dass ihm die Entzifferung nicht glückte und erst Burette aus den griechischen Tonzeichen eine viel bessere Melodie, als die in Kircher's Entzifferung angegebene, herausfand. Noch weniger lässt sich annehmen, dass irgend ein Zeitgenosse der Fabrikant ist. Die Tafeln des Alypius mit dem Verzeichnisse der griechischen Tonzeichen wurden durch Meibom 1652 zu Amsterdam herausgegeben, die Musurgie erschien zwei Jahre früher in Rom. Was die monströse Gelehrsamkeit eines Kircher nicht vermocht hatte, war einem Andern wohl noch weniger möglich. Der Anbeter der Griechen, Vincenzo Galilei, litt noch (1581—1602) Tantalusqualen vor den Dionysischen und Mesomedischen Hymnen, die ihm in griechischer Tonschrift verlagen, ohne dass er sie zu lesen vermochte. Hätte ein Fälscher damaliger oder früherer Zeit einen Betrug versucht, so würde er auf gut Glück haben griechische Tonzeichen, die weder er noch ein Anderer verstand, hinsetzen müssen. Dann wäre es aber ein ganz und gar ausserordentlicher Zufall, dass er gerade eine so wohl zusammenhängende Melodie getroffen hätte, als in jene Zeichen niedergelegt ist. Für alt mag also die Melodie gelten. Ob aber aus Pindars oder aus welchen Zeiten? Ohne kritische Prüfung des zur Stunde noch nicht wieder aufgefundenen Originalmanuscriptes lässt sich nur sehr vermuthungsweise darüber sprechen. Böckh hält die Melodie für echt, und sogar für Pindar'sch — ein Hauptargument ist ihm, dass nach alterthümlicher, von Pratinas Zeiten an vorwaltender Weise der Solist anfängt und erst später der Chor mit Kitharn einfällt.[2] Er selbst, der tiefe Kenner Pindar'scher Metrik, rhythmisirt die Melodie,
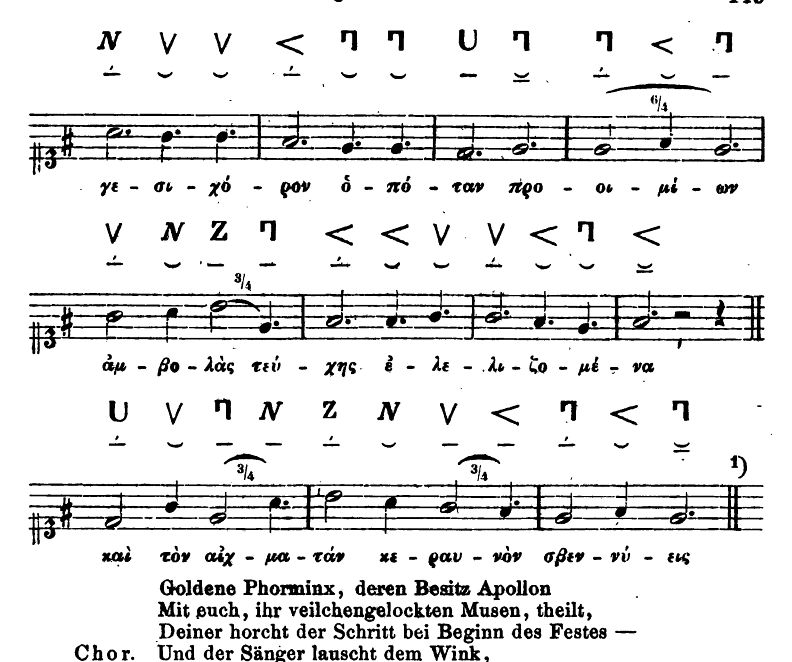
1) Fr. Bellermann: die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. S. 2.

2) De metr. Pind. S. 266. Man müsse, obwohl es heisst *χόρος εἰς κιθάραν* doch Kitharen in der Mehrzahl verstehen, meint Böckh: nam plures accinuisse choro haud dubium est.

welche er als die beste der erhaltenen griechischen und als zur Harmonisirung geeignet belobt, in folgender Art [1]):
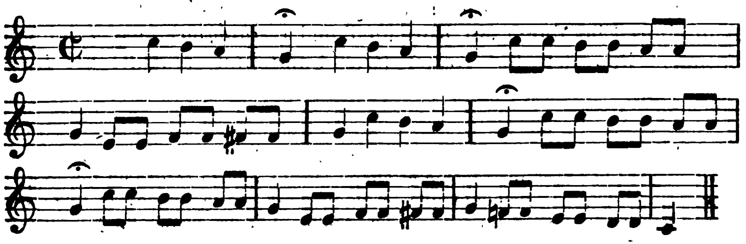


1) Fétis macht dagegen in seinem gediegenen Tractate über die Harmonik der Griechen und Römer Einwendungen, weil der syntaktische Inhalt der Verse auseinandergerissen und durch Absätze getrennt werde, und bringt eine andere rhythmische Anordnung, die als Declamation tadellos ist. Es ist nur die Frage, ob die Griechen so declamirten, wie wir.



Goldene Phorminx, deren Besitz Apollon
Mit euch, ihr veilchengelockten Musen, theilt,
Deiner horcht der Schritt bei Beginn des Festes —
Chor. Und der Sänger lauscht dem Wink,
Wenn du leise geregt dem Gesang vorangehst
Und den Blitzstrahl löschest du aus, den Wurfspeer
Ewigen Feuers — —

Ein eigenthümlicher Zug, ein alterthümlicher Klang ist in dieser Gesangweise ganz unverkennbar. Der französische Akademiker Beaulieu las am 31. Mai 1856 in der Académie des beaux arts ein Memoire: „sur ce qui reste de la musique de l'ancienne Grèce dans les premiers chants d'église", worin er vorzüglich auf die Construction aller uralterthümlichen Volks- und Kirchengesänge aus dem Tetrachorde hinweist und neben die Pindar'sche Melodie eine sehr ähnliche indische [2]) zur Vergleichung hinstellt:



1) Siehe Zusätze und Nachträge.
2) Beaulieu sagt: „j'ai recueilli de la bouche d'un jeune Indien cet air....

Auch die alte indische Frühlingshymne auf Krishna hat einen verwandten Grundklang. Aber das schöne griechische Maass der Pindar'schen Melodie fehlt dort völlig. Die inneren Gründe der Beschaffenheit jener altgriechischen Gesangweise sprechen denn doch wohl einstweilen und so lange entschieden für ihre Authenticität, als für das Gegentheil nicht triftigere Gründe, als bisher der Fall war, vorgebracht werden. Die drei anderen erhaltenen Hymnen (des Dionysius und Mesomedes) veröffentlichte zuerst Vincenzo Galilei in seinem Dialogo della musica antica e della moderna (1581—1602) aus der Bibliothek des Cardinals S. Angiolo in Rom, wo sie einem die Tractate des Aristides Quintilianus und des Bryennius enthaltenden Manuscripte angehängt waren. Sie fanden sich nachmals wiederholt in Handschriften der Bibliotheken von Neapel, Venedig, München, Paris und Leyden. Die Mehrzahl dieser Handschriften ist indessen nichts weniger als alt, sondern rührt aus dem 15. und selbst aus dem 16. Jahrhundert her. Das Venezianische Manuscript enthält überdies nur den Text ohne die Tonzeichen. Das älteste und wichtigste ist eins der neapolitanischen Manuscripte.[1]) Friedrich von Drieberg ist bisher der Einzige, der ihre Echtheit bestritten hat; freilich wollen seine Gründe nicht viel bedeuten.[2]) Ein „widersinniges Durcheinander von hohen und tiefen Klängen" kann man diese Melodien wenigstens nicht nennen, wenn sie auch nicht entfernt die Schönheit der Melodie Pindar's erreichen.

Schon Synesius von Cyrene, Bischof von Ptolemais (aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts), citirt in seinem 95. Briefe einige Verse aus dem Hymnus an die Nemesis. Dieses und das öftere Vorkommen dieser Hymnen zeigt, dass sie sehr populär gewesen sein müssen. Nach einer Notiz des Geschichtschreibers Johannes von Philadelphia (von dessen Werken die Pariser Bibliothek ein Fragment besitzt) ist der Verfasser der Nemesishymne ein gewisser Mesomedes, ein Kretenser, der nach Suidas, Eusebius und Julius Capitolinus ein Zeitgenosse der Antonine war. Nach Suidas war er unter Hadrian's Regierung geboren, war ein Lyriker (*λυρικός*), schrieb kitharodische Nomen (*κιθαρῳδικοὺς νόμους*) und wurde von Antoninus Pius durch ein Ehrendenkmal (*κενοτάφιον*) ausgezeichnet, nachdem ihm derselbe Kaiser (wie Capitolinus erzählt) bei Leb-

---

Dans l'un comme dans l'autre (der Pindar'schen Melodie) c'est une succession descendante plusieurs fois répétée et composée de quatre sons d'un tétracorde avec cette différence cependant que le mode n'est pas le même, et que dans l'air indien le rhythme est vif et animé, tandis qu'il est beaucoup plus grave dans le fragment antique.

1) Vergl. die sehr gründliche, schon vorhin citirte Monographie von Dr. Friedrich Bellermann.

2) Prakt. Mus. d. Griechen. 1. Thl. S. 69.

zeiten eine bezogene Pension geschmälert hatte (salarium imminuit). Als Verfasser der zwei andern Hymnen (an die Muse und an Apollon) wird ein Dionysius genannt, dessen Person bei dem oft vorkommenden gleichen Namen noch unsicherer ist. In einem griechischen dem Tractate des älteren Bacchius angehängten Gedichte wird ein Dionysius (und muthmasslich derselbe, da gleich darauf der erste Hymnus an die Muse folgt) als Zeitgenosse Constantin des Grossen genannt; Andere meinen in ihm den Dionysius zu erkennen, den Suidas als Zeitgenossen Kaiser Hadrians bezeichnet. Es fallen also jedenfalls diese Hymnen in sehr späte Zeit — ins zweite Jahrhundert und, wenn Dionysius unter Constantin lebte, die beiden ihm gehörigen gar ins vierte Jahrhundert nach Chr. — d. h. in eine Zeit, wo die antike Kunst bereits in totaler Zersetzung begriffen war. Die Dichtungen selbst sind so glatt aus gewohnten Wendungen und Phrasen zusammengesetzt, wie etwa die Reliefs derselben Epoche aus gewohnten Figuren und Motiven, die, in einer lebenskräftigeren Zeit entstanden, ihren edeln Grundzug nicht verläugnen und doch Geist und den Hauch des Ursprünglichen vermissen lassen und nicht selten ins Schwülstige und Manierirte übergehen. Die Melodie zu den Worten hat einen kaum gesangmässig zu nennenden Gang; sie bewegt sich phrasenhaft declamatorisch und mit dem Ausdruck einer eigenthümlichen leidenschaftlichen Unruhe zwischen doch nur wenigen Noten umher, gleich einem wild eingefangenen Vogel, der in einem engen Käfig heftig hin- und herfährt, ohne den gewünschten Ausgang finden zu können. Es sind schätzbare Antiquitäten, als Massstab für die griechische Musik der Blütenzeit können sie uns nicht gelten. [1])

---

1) Der Anfang der zweiten Hymne, an Apollon (mit Bellermann's Rhythmisirung), mag davon einen Begriff geben:

Χι - ο νο - βλε - φά - ρου πά - τερ Ἀ - οὺς ῥο - δό -
Der die E - os mit schnee - i - gen Wim-pern du er -

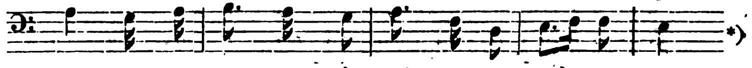
εσ - σαν ὃς ἄν - τυ - γα πώ - λων πτα - νοῖς ὑπ' ἴχ -
zeugst und den ro - si - gen Wa - gen auf Pfa - den ge -

νεσ - σι δι - ώ - κεις χρυ - σέ-αισιν ἀ - γαλ - λό - με - νος κό -
flü - gel - ter Ros - se hin - ja-gest im Schmucke des gold - nen

VIII. Die Homophonie der griechischen Musik.

Das Wort „Harmonie" spielt in der griechischen Musik eine grosse Rolle. Die meisten griechischen Theoretiker, deren Schriften erhalten geblieben, betitelten darnach ihre Tractate oder Lehrbücher; so nennen Euklid und Gaudentius ihre Bücher „Anleitung zur Harmonik (εἰσαγωγὴ ἁρμονική), Nikomachos nannte das seine „Harmonik" (ἁρμονικῆς ἐγχειρίδιον), Aristoxenos schrieb „Elemente der Harmonie" (ἁρμονικὰ στοιχεῖα), Ptolemäos „von den Kennzeichen der Harmonie" (περὶ τῶν ἐν ἁρμονικῇ κριτηρίων).

Aber während wir unter Harmonie das gleichzeitige Zusammenklingen mehrerer unter einander verschiedener Töne, insbesondere das gleichzeitige, einen solchen Zusammenklang hervorbringende Nebeneinandergehen zweier oder mehrer selbständiger Stimmen verstehen, verbanden die Griechen mit diesem Worte einen ganz andern Begriff. Man sagt auch wohl bei uns, wenn ein Redner etwa zum Schlusse auf etwas Ungehöriges, welches der Anfang nicht erwarten liess, geräth, „das Ende seiner Rede habe mit dem Eingange nicht harmonirt" — man beurtheilt also das Zusammenpassen, die Zusammengehörigkeit zweier der Zeit nach getrennt und successiv auftretender Partien. So spricht man oft von „harmonischen Versen" und versteht darunter einen nach schönem Maasse geordneten Wechsel dumpfer und heller, scharfer und milder Laute. Genau so verstand der Grieche das Wort Harmonie in der Musik. Aristoteles sagt: „indem die Musik hohe und tiefe, lange und kurze Klänge verbindet, bringt sie dadurch in verschiedenen Tönen eine einige Harmonie zu Stande." [1]) Der Zusatz „lange und kurze Töne" zeigt deutlich, dass hier nicht von einem gleichzeitigen, sondern von einem successiven Erklingen der hohen und tiefen Töne die Rede ist. In gleichem Sinne stellt Platon dem Rhythmus, der das Maass der Bewegung regelt, die Harmonie entgegen, welche in dem Wechsel hoher und tiefer Töne besteht. [2])



1) μουσικὴ δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς, μακρούς τε καὶ βραχεῖς φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν (de anima I. 4).

2) Platon II. de legib. Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη — τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς τοῦ τε ὀξέος, ἅμα καὶ βαρέος, συγκεραννυμένων, ἁρμονίας ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ ξυναμφότερον κληθείη.

*) Und so weiter. Wer die Hymnen vollständig kennen zu lernen wünscht, möge sie bei Bellermann, oder allenfalls in Forkel's Gesch. d. Musik. 1. Bd. S. 420 aufsuchen. Der erste Chor der Mendelssohn'schen Musik zur Antigone macht mir den Eindruck, als habe der Componist vorher die Dionysius- und Mesomedeshymnen studirt und absichtlich einen ähnlichen Ton angeschlagen. Aber wie geist- und schwungvoll hat er es gethan und wie weiss er Schönheit, Kraft und Abrundung hineinzubringen, während der melodische Gang der antiken Originale nirgends hin- und nirgends herführt!

Oder aber hiess Harmonie so viel als Kenntniss der Tonarten und Klanggeschlechter: „von den fünfzehn Tonarten das Geeignete für die melodischen Geschlechter unterscheiden zu können, welches diese sei und welches jene, und wie es nicht mehr als drei Geschlechter geben könne, das diatonische, chromatische und enarmonische“ [1]) Von einer Harmonie in unserem Sinne ist nirgends die leiseste Erwähnung. Dennoch hat die Frage, ob die Griechen eine Harmonie, wie wir sie besitzen, gekannt haben, von jeher einen Tummelplatz gelehrter Kämpfe abgegeben, bei denen es an aufwirbelndem Staube, Schlachtgeschrei und Hieben in die Luft nicht gefehlt hat. Am weitesten ging Franchinus Gafurius von Lodi, welcher in dem Werke des Bakchios Kenntniss nicht allein der Harmonie, sondern auch des Contrapunktes zu finden wähnte. [2]) Minder resolut waren Zarlino [3]), Doni [4]) und Zacharias Tevo [5]); sie schrieben den Griechen den Gebrauch der Harmonie; wenn auch nicht des Contrapunktes, zu; Isaak Vossius focht für dieselbe Meinung mit Faust und Kolben. Noch in neuerer Zeit hat sich ihnen Marpurg, in neuester August Böckh [6]) und Casimir Richter [7]) angeschlossen. Dagegen sprechen Glareanus [8]), Salinas [9]), Cerone [10]), Artusi [11]), Keppler [12]), Wallis, P. Martini, Burney, Forkel und Bürette und neuestens Friedr. Bellermann und Fétis [13]) ihnen Kenntniss und Gebrauch der Harmonie ab. Ueber Gafor's griechischen Contrapunkt hat sich schon Bontempi sehr nachdrücklich ausgelassen. Die Philhellenen blieben in der Minderzahl und haben einstweilen die Schlacht verloren; es ist auch keine Aussicht da, die Gegner durch irgend ein aufzufindendes antikes Lehrbuch des Generalbasses und Contrapunkts in neuem Angriff aus dem Felde zu schlagen, oder etwa in der Gegend des perikleischen Odeions eine hellenische Par-

1) *καὶ τῆς μὲν ἁρμονικῆς εἰς τρόπους δεκαπέντε διαιρουμένης ἴδιον τὸ περὶ τῶν τῆς μελῳδίας γενῶν διαλαμβάνειν, πόσα τέ ἐστι καὶ ποῖα ταῦτα, καὶ ὡς οὐ δυνατὸν πλείω γενέσθαι τριῶν, διατόνου τε καὶ χρώματος καὶ ἁρμονίας.* Anonym. script de mus. herausgeg. v. Friedr. Bellermann. S. 27.

2) Pract. musicae utriusque. III. 1.

3) Das mit beiden Händen gespielte Epigonium und eine Stelle des Platon de legg. bewegen Zarlino zu der Meinung „che gli antichi cantavano e sonavano in consonanze alcune sorte d' istrumenti antichissimi (Sopplinmenti. VIII.).

4) De praest. mus. vet.

5) il musico testore.

6) De metr. Pindar.

7) Aliquot de musica Graecorum arte.

8) Dodecachordon III in proëm.

9) De musica. V. 25.

10) El melopeo. II. 27.

11) Arte del contrappunto.

12) Harmoniees mundi, III.

13) Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? in den Memoires der k. belg. Akademie der Wissenschaften, Bd. 31. Jahrgang 1859. Eine treffliche, gründliche Monographie, auf welche wir den Leser verweisen.

titur auszugraben. Das Hauptargument für den Gebrauch der Harmonie bei den Griechen war von jeher eine Stelle des Platon, durch welche sich schon Zarlino zu einer solchen Ansicht bewegen liess. Sie lautet: „Es soll also der Meister der Lyra und sein Schüler in gleicher Weise spielen wegen der Reinheit des Tones der Saiten, und sie sollen sich begnügen, getreulich die vom Tonsetzer vorgeschriebenen Töne wiederzugeben. Was die Veränderungen auf der Lyra betrifft, wenn nämlich die Lyra gewisse Züge, die in der Composition nicht vorkommen, ausführt, dass man die Symphonie und Antiphonie zwischen dem dichten und weiten (Klanggeschlecht), der schnellen und langsamen Bewegung, der Höhe und Tiefe anbringt, und so auf der Lyra alle Arten rhythmischer Veränderungen hören lässt: so ist es nicht nöthig, alle diese Feinheiten den Kindern einzuüben, welche nur drei Jahre (Zeit) haben, um so schnell als möglich zu erlernen, was die Musik Nützliches hat. Die Entgegensetzungen verwirren die Gedanken, und machen unfähig sie zu fassen: es sollen aber unsere jungen Leute im Gegentheil so leicht als möglich lernen u. s. w." Die Stelle ist nicht gerade sehr deutlich, aber so viel (sagte man) geht doch evident daraus hervor, dass Lehrer und Schüler allenfalls auch in nicht gleicher Weise spielen können, das heisst: dass der Lehrer eine zweite Stimme secondirend ausführt, was ohne Anwendung der Harmonie nicht möglich ist, folglich besassen die Griechen deren Gebrauch, was zu beweisen war.

Neben dieser grossen Karthaune, mit der man in die Festung der Antihellenisten Bresche schoss, feuerten die Philhellenen noch aus einer kleinen Haubitze, als welche zwei unschuldige Verse im Horaz (Ode V. 9) dienen mussten:

Sonante mistum tibiis carmen lyra
Hac dorium, illis barbarum.

Wenn die Lyra „dorisch" spielte und die Pfeifen dazu „barbarisch" bliesen, so war es nicht im Einklange, sondern in irgend einem Intervalle, folglich u. s. w. Es ist freilich stark, aus zwei gelegentlichen Versen, die mit musikalischer Theorie gar nichts zu thun haben, eine Fundamentalfrage dieser Theorie endgiltig beantworten zu wollen. Man bedachte nicht, dass von einer so wichtigen Sache, wie dem Zusammenspielen zweier verschiedener Tonarten, doch wohl irgend einer der musikalisch-theoretischen Schriftsteller eine Erwähnung gemacht hätte, und dass, sie aus zwei Versen einer Ode deduciren zu wollen, ungefähr eben so vernünftig ist, als es vernünftig wäre, z. B. aus Schiller's „Spaziergang", weil darin von Feldrainen, dem „Teppich, den Demeter in die Flur gewirkt hat" gesprochen wird, die Principien des deutschen Grundbesitz- und Hypothekenrechtes zu entwickeln. Ein schwieriger Punkt war nun, was man denn unter der „Barbarenweise" der Flöten zu verstehen habe? Je nachdem man die phrygische, lydische u. s. w. Tonart voraussetzte, kamen nicht nur Fortschreitungen in den nach

den Begriffen der griechischen Musiktheorie dissonirenden Terzen, sondern auch in Secunden, Quarten und Quinten heraus.

Was man zu Gunsten der Ansicht füglich vorbringen kann, ist der Umstand, dass die Griechen, im Besitze saitenreicher Instrumente, die Erfahrung sehr leicht machen konnten — beinahe könnte man sagen, machen mussten, dass der Zusammenklang mancher Töne, weit entfernt das Ohr zu beleidigen, von höchst angenehmer Wirkung ist, dass ein so sinniges Volk eine solche Erfahrung zu verwerthen kaum unterlassen haben wird, dass verbürgte Nachrichten über bedeutende Wirkungen griechischer Musik zweifeln lassen, ob ein unaufhörliches, eintöniges Unisono im Stande sein konnte solche Wirkungen hervorzurufen; dass bei der Blüte aller übrigen Künste doch wohl die Tonkunst nicht allein in einem so unentwickelten Zustande zurückgeblieben sein wird.

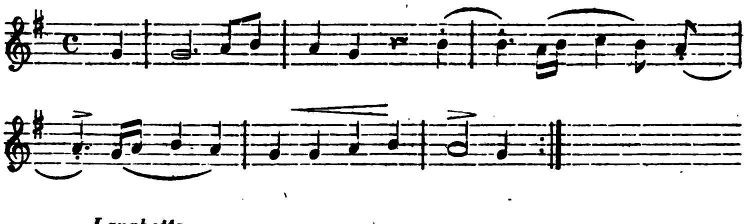
Aber wir haben es schon darzulegen versucht, dass der Mangel an Mehrstimmigkeit im tiefsten Wesen griechischer Musik begründet und daher kein Mangel war. Uns dünkt Harmonie freilich unentbehrlich. Aber z. B. die Völker der Orients denken anders. Weit entfernt an europäischen harmonisirten Melodien Gefallen zu haben, erklären sie jene Vielstimmigkeit für einen Fehler, für eine sinnlose Ueberladung und fassen die Sache in dem Sinne auf, wie wenn zwei oder drei Declamatoren zwei oder drei unter einander völlig verschiedene Gedichte zugleich sprechen wollten. Ein Araber, dem ein Franzose die Marseillaise auf dem Piano vorspielte, fasste die linke Hand des Spielers mit den Worten: „nein, erst jene Melodie, dann kannst du mir diese andere auch spielen!" [1]) Niebuhr spielte im Vereine mit einigen Freunden in Kairo europäische Musik. Auf der Gasse begegneten sie beim Heimgehen einem Sänger und einem Flötenbläser, und der die Reisenden begleitende arabische Diener konnte sich nicht enthalten diesen zuzurufen: „Maschallah, das ist schön, Gott segne euch!" Als nun Niebuhr fragte, wie ihm ihre europäische Musik gefallen habe, meinte der Araber: „euere Musik ist ein wildes, unangenehmes Geschrei, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann".

Trotz des nach orientalischen Begriffen allein zulässigen Unisono übt die dortige Musik auf Araber, Inder u. s. w. die grösste Wirkung aus, und ihre traditionellen Wundergeschichten können sich neben den Mirakeln der griechischen Musik ohne Weiteres sehen lassen. Und wenn man auch nicht mit Rousseau die Harmonie für eine gothische Barbarei erklärt, so gibt es doch Fälle genug, wo sie, weit entfernt die Wirkung zu fördern, ein lästiger Ueberfluss wird. Es gibt gewisse, in singender Urkraft gedachte Melodien, insbesondere Volksmelodien, welche durch Harmonisirung nicht
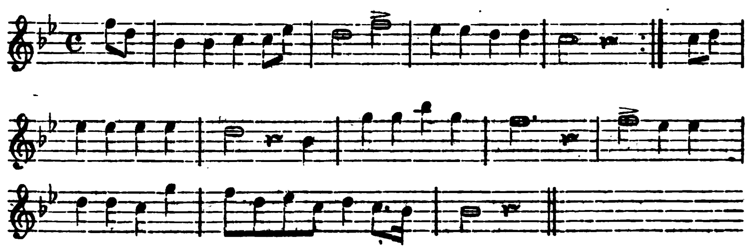
1) Fétis, a. a. O.

nur nicht gewinnen, sondern entschieden getrübt werden und an Kraft und Eindringlichkeit einbüssen. 1) Recitative Note für Note oder auch nur Wendung für Wendung an die ihrem musikalischen Inhalte entsprechende Harmonie anzunageln und so um das Leben zu bringen, wird auch heutzutage keinem Menschen einfallen. Die Präfation ist weit erhabener, ergreifender, wohlklingender, wenn sie der Priester ohne alle Begleitung singt, als wenn, wie es zuweilen geschieht, der Organist dazu generalbassmässig begleitet. Musik, die mit alle dem Aehnlichkeit hat, wird also die Harmonisirung leicht entbehren, vielleicht nicht einmal ertragen; die griechische gehörte aber zweifellos in diese Klasse, und wenn ihr einfachst recitirendes, der harmonischen Vielstimmigkeit bares Wesen bei manchen Melodien kein Vorzug war, so war es doch sicherlich bei andern, und vielleicht den zahlreichern, kein Fehler. Die Erfahrung vom Zusammenklingen des Grundtons und der Quinte oder vom Grundton, Terz und Quinte haben die Griechen gemacht. Der Platoniker Aelianus spricht in seinem Commentar zum Timäus zweifellos von einem Accord. „Ein Zusammenklang, eine Symphonie", sagt er, „ist die gleichzeitige Setzung und Mischung zweier oder mehrerer Töne von verschiedener Tiefe und Höhe." 2) Allein von einer solchen empirischen Wahrnehmung ist

1) Statt alles weitern Beweises sehe man die folgenden zwei böhmischen Volksweisen.







Der musikalische Leser versuche es diese Melodien zu harmonisiren, ohne dass sie dadurch an eindringlicher Kraft verlieren.

2) Συμφωνία δέ ἐστι δυοῖν ἢ πλειόνων φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι

es, wie auch Fétis ganz richtig bemerkt, noch ein sehr weiter Weg bis zum Besitze eines ausgebildeten harmonischen Systemes. Nicht die einfach beobachtete Thatsache macht den Werth einer Entdeckung aus, sondern die Art ihrer Verwendung und was man daraus zu folgern vermag.

Hätten die Griechen eine wirkliche Harmonielehre besessen, so hätte man nicht nöthig, sie aus sehr vereinzelten zweideutigen Stellen alter Schriftsteller mühsam heraus- oder vielmehr sie in solche Stellen hineinzucommentiren, es würde etwas Deutliches, Gründliches darüber zu finden sein. Während die Subtilitäten der Intervalle, der Consonanzen und Dissonanzen, der Tonarten u. s. w. umständlich abgehandelt werden, findet sich nicht die Spur einer Regel, wann und unter welchen Umständen man zu einem Tone etwa die Quinte, die Septime u. s. w. anschlagen könne. Die Musikschriftsteller des Mittelalters, welche sonst gewohnt sind, jede Kleinigkeit durch die Autorität der Alten zu bekräftigen, bezeichnen das Organum mit keiner Sylbe als das Eigenthum der antiken Welt.

Die oft citirte Stelle des Platon [1]) will nichts weiter sagen als: man solle die Kinder lehren, die Melodien ganz einfach, wie sie der Componist geschrieben hat, zu spielen und die Schüler keine solchen Verzierungen machen lassen, wie damit Virtuosen von Profession die einfachen Gesänge zu verbrämen pflegten. Die „zwölf Harmonien“, welche Phrynis in „fünf Saiten“ hatte, konnten nach den möglichen Combinationen der letztern keine Accorde, wohl aber zwölf, durch Tonfolge, Rhythmus u. s. w. voneinander charakteristisch unterschiedene Melodien sein. Wo sonst noch irgend ein alter Schriftsteller von Mehrstimmigkeit zu sprechen scheint, ist immer nur die Rede von einer successiven Verbindung hoher und tiefer Töne, so bei Seneca: „Du lehrst mich, wie hohe und tiefe Stimmen unter sich zusammenklingen, wie Saiten verschiedenen Klanges in Einklang zu bringen sind; mache lieber, dass die Seele in sich selbst übereinstimme u. s. w.“ [2])

Aristoteles sagt, die Octave entstehe dadurch, dass die Stimme eines Kindes mit jener eines Mannes vereinigt werde. [3]) Er könnte

---

διαφερόντων κατὰ τὸ αὐτὸ πτῶσις καὶ κρᾶσις. Also das Zusammenklingen zweier oder mehrerer Töne. Der Ausdruck κρᾶσις ist hier sehr bezeichnend, da man in der Grammatik unter der Krasis das Verschmelzen zweier Sylben zu einem Mischlaut versteht. Die Wendung κατὰ τὸ αὐτὸ drückt dies noch schärfer als „Gleichzeitigkeit“ aus. Euklid sagt (introd. harm. S. 8) in ähnlicher Fassung: ἔστι δὲ συμφωνία μὲν κρᾶσις δύο φθόγγων, ὀξυτέρου καὶ βαρυτέρου.

1) Sehr gut dargestellt und erläutert von Stallbaum: Musica ex Platone secundum locum Legg. VII. Lipsiae 1846.

2) Doces me, quomodo inter se acutae et graves voces consonent, quomodo nervorum, disparem reddentium sonum, fiat concordia; fac potius quomodo animus secum consonet, nec consilia mea discrepent. (Ep. 88.)

3) Problem. 39.

nicht so apodiktisch und ausnahmlos sprechen, wenn die Griechen die Kinderstimme (den Sopran) nach Art eines Discantus zu benutzen und in der Obersexte u. dgl. mitgehen zu lassen verstanden hätten. Sang ein Kind oder ein Weib mit einem Manne, so verstand es sich von selbst, dass ihr Gesang um eine Octave, und nicht etwa um irgend ein anderes Intervall höher stand. Aber noch mehr! Aristoteles wirft das Problem auf „warum man denn beim Gesange nur die Consonanz der Octave anwendet“, und er bemerkt ausdrücklich: man habe bis jetzt noch nie eine andere Consonanz verwendet. 1)

Diesen klaren und zweifellosen Zeugnissen gegenüber zerfällt alles, was man zu Schutz und Trutz der griechischen harmonisirten Musik an Argumenten mühsam aufgebaut hat.
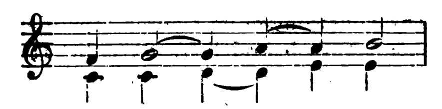
Die Griechen konnten aber auch gar keine Harmonie haben, so lange ihnen die Terz als dissonirend galt. Den Kern, das Wesen der Harmonie bilden Accorde. Was sind aber Accorde ohne Terz, und wird der primitive Dreiklang nicht erst gewonnen, wenn zum Grundtone und der Quinte die Terz hinzutritt? Der leere Klang von Grundton und Quinte, welcher kraft der sich darin aussprechenden Entzweiung das Ohr weniger befriedigt als der Grundton allein, war wenig anlockend, um ihn zu einem Gesange statt des vollen Accordes anzuschlagen. Und wie nun fortsetzen? Wie die höhere Stimme gegen die tiefere weiter fortschreiten lassen? Terzen — Dissonanz nach Dissonanz — oder Sexten als deren Umkehrung, in Anwendung zu bringen, ging nach pythagoräischen Principien nicht an. Gegen Quint- und Quartparallelen hatte das Ohr der Griechen denn doch wohl protestirt, da sie ohne Zweifel Gesang von Geheul sehr wohl zu unterscheiden wussten. Selbst Fétis hat sich durch jene Horazischen Verse täuschen lassen und nimmt an, dass so, wie es zu Aristoteles Zeiten eine Magadisation in Octaven gab, in der spätern Zeit (schon zu Anfang der römischen Kaiserzeit) eine Magadisation in Quinten und Quarten, d. h. das Organum Hucbald's und Guido's, in Aufnahme kam, sich auf die Sänger der christlichen Kirche vererbte, und dann bei Hucbald und Guido eine ausdrückliche theoretische Behandlung fand. Unglaublich! Von einer so prägnanten, eigenthümlichen Gesangmanier sollte von allen alten Schriftstellern keiner etwas erwähnt haben, als ein Dichter in einem vagen Verse? Boethius, Macrobius und Martianus Capella kein Wort? Ein Jahrtausend lang hätte man in dieser Manier gesungen, ehe zwei mittelalterliche Mönche die Sache des Erwähnens werth fanden? Und die überschwere Singmanier in Quinten (denn die Natur empört sich dagegen) hätte die christliche Kirche angenommen, der es

1) Problem. 18.
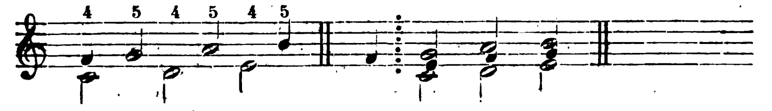
doch Jahrhunderte lang um nichts zu thun war, als um einfachsten Volksgesang?

Man könnte sich allenfalls noch auf die thatsächlich angenehme Wirkung der Terzenfolgen berufen und vermuthen, dass die Griechen, so wie sie, unserer Ansicht nach, in Quinten deswegen nicht sangen, weil die Wirkung abscheulich ist, umgekehrt doch in Terzen sangen, weil es sehr gut klingt, und dass sich hier, wie sonst öfter, die Praxis von der Theorie emancipirt habe. Aber wie viel ein einmal gefasstes Vorurtheil vermag, zeigt die Aeusserung des Faber Stapulensis (1514), der in seiner Schrift „Elementa musicae" sagt: „dass die Terzen und Sexten dem Gehöre zwar höchst angenehm scheinen, aber deswegen doch nicht für Consonanzen gehalten werden dürfen", und Prätorius, welcher meint: „Es solle keiner so vorschnappig sein und so klug sich dünken lassen wollen, dass er es besser als Ptolemäus, Boethius, Euklides und andere fürtreffliche Musici wissen wollte." Die arme Terz! Sie konnte sich gross oder klein machen, sie konnte so sanft, schön, voll und einschmeichelnd klingen als sie wollte: sie musste eine Dissonanz bleiben, denn die „fürtrefflichen Musici" hatten es gesagt. Wenn je ein Rechnungsfehler von unermesslichen Folgen gewesen, so ist es jener der pythagoräischen Schule bei Berechnung der Terz.

Sonach blieb den Griechen von den Consonanzen nur die Octave übrig, um damit eine andere Stimme zu verdoppeln. Für diesen Octavengesang haben wir, wie wir sahen, zahlreiche und deutliche Zeugnisse, und darauf hat sich denn auch der ganze mehrstimmige Gesang, die ganze Polyphonie der griechischen Musik beschränkt. Allerdings gibt Aristoxenos (II. 55 und 56) für die Art, wie zu einem gegebenen Tone der Ditonus genommen werden könne, folgende Formel



„Wer erkennt" fragt Casimir Richter „hierin nicht sogleich Grundsätze des vollkommensten harmonischen Zusammenhanges?" Die Formel ist nun an sich ein durch Synkopirung auseinandergerückter Quartengang, oder ein Quintengang:



Die Grundstimme kann unter solchen Umständen nicht die Bedeutung der 1. 2. und 3. Tonstufe von *C*-dur haben, sondern eine Nebeneinanderstellung der Harmonien von *C*, *D* und *E* mit weggelassener Terz, die in dieser Fortschreitung unvermittelt und unzu-

lässig einander auf die Fersen treten. Aristoxenos wollte sicherlich weiter nichts als das schwieriger zu erklärende Intervall der grossen Terz aus der Grundconsonanz der griechischen Musik, auf der das Tetrachord beruht, herausdeduciren, und zwar in einer Art, wie noch jetzt unsere Clavierstimmer einen ähnlichen Weg einschlagen, die es dabei auch nicht auf Harmoniegebilde, sondern auf Reinstimmung jedes Intervalls, an und für sich genommen, absehen. [1])

Der mehr oder minder befriedigende Zusammenklang zweier Töne konnte den Griechen nicht Anlass werden, ihn in der praktischen Tonkunst zu verwenden. Sie sahen in einer gleichzeitig ertönenden Consonanz nicht zwei Töne mehr, sondern eine Krasis, eine Mischung beider zu einem einzigen, ganz neuen Ton, etwa wie unter den Farben die Mischung von Gelb und Roth das Orangefärbene, oder Purpur und Blau zusammen das Violette als ganz neue, eigene Farbe ergeben. Es lag dieser Auffassung der Sache wieder der allgemeine Individualisirungstrieb der Griechen zu Grunde; *c* und *g* zusammen angeschlagen verschmolzen im Wohlklange, aus zwei Tönen wurde ein ganz neues Tonindividuum, das indessen keinen andern Namen erhielt, als den Namen des zu Grunde liegenden Intervalles: Diatessaron, Diapente u. s. w. In das ein- für allemal angenommene System der 18 Töne liess sich dieses neue Tonindividuum durchaus nicht einreihen, folglich war es unbrauchbar. Es verstiess gegen das Grundgesetz. Jener Sinn für Gesetzlichkeit und unverrücktes Festhalten daran, der sich im griechischen Staats- und religiösen Leben so entschieden geltend macht, liess den Gebrauch eines ausserhalb des gesetzlichen Tonsystems liegenden Klanges nicht zu. Die griechische Musik beruhte gleich von Anfang an auf dem recitirenden Gesange des Einzelnen, und auf dem naturalistischen Zusammensingen im Chore. Bei dieser Hauptrichtung der Tonkunst ist es begreiflich, dass die Harmonie etwas Gleichgiltiges oder gar Störendes bleiben musste und der geregelte melodische Fortgang der Töne allein für vollbefriedigend gelten konnte.

---

1) Was Richter sonst noch für seine Ansicht aus den alten Schriftstellern herbeiholt, besteht zum Theile aus schon anderwärts geltend gemachten Argumenten, theils aus zu wenig klaren Stellen, welche eben so gut auf successiv geordnete Töne passen, wie Cicero de republ. II. 42, 69 (ed. Nobbe) oder wie die Stelle aus Aristoteles Probl. XIX. 39: *καὶ γὰρ οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες, ἐὰν εἰς ταυτὸν καταστρέφωσιν, εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς*, wo schwerlich Auflösungen der Dissonanzen, sondern ganz einfach ungeschickte Flötenbläser gemeint sind, die im Laufe des Stückes auseinander und zum Schlusse wieder zusammen kommen, oder vielleicht auch ein effektvolles Schlussunisono früher alternirender Flöten.



IX. Die Instrumentalmusik der Griechen.

Gegen den bunten Reichthum des ägyptischen oder hebräischen Orchesters erscheint das Instrumenteninventar des griechischen einfach und fast dürftig, und reducirt sich eigentlich auf zwei Instrumente: die Lyra und die Flöte. Wenn auch die Trompete (σάλπιγξ) und das Krummhorn (κέρας) in Olympia bei der Preisbewerbung erscheinen durften, von der höheren Musik blieben sie ausgeschlossen und die bacchischen Lärmtonzeuge, die Handtrommeln, Schallpauken, kleinen Metallzimbeln u. s. w. zählen vollends nicht mit. Aber diese Dürftigkeit ist nur scheinbar, in Wahrheit ist sie wieder nur ein Beweis des echt künstlerischen Maasses, das die Griechen in allen Dingen beobachteten. Was hätte es zu ihrem declamatorischen Gesange mehr bedurft? Mit weiser Einsicht liessen sie die orientalischen Harfen, Psalter u. s. w. nur beiher zu und wählten für ihre künstlerischen Zwecke gerade die rechten, bescheidenen Mittel. Die Lyra lag in den Händen des Nationalgottes Apollon und war das rechte Nationalinstrument, sie kömmt schon auf den sehr alterthümlichen Vasenmalereien mit den bekannten steifen schwarzen Figuren auf gelbem Grunde, den spitzbärtigen, spitznäsigen Männern und den zierlich trippelnden Frauen, vor.

Der plastische Schönheitssinn der Griechen gestaltete die Lyra aus der blos die dürftig einfachste Zweckmässigkeit berücksichtigenden ägyptischen und semitischen Form schon in ihrer äussern Gestalt zu einem reinen Kunstgebilde. An sich war ihre Construction höchst einfach. Ueber einem hohlen Schallkörper (ἠχεῖον) erhoben sich zwei schön geschwungene Arme (πῆχυς oder ἀγκῶνες), welche oben durch einen einfachen Querarm verbunden waren, welcher, zur Erinnerung, dass er ursprünglich aus Rohr gefertigt war, κάλαμος oder δόναξ hiess; unten war ein ähnlicher Quersteg, ὑπολύριον [1]) oder μαγάδιον [2]) angebracht, welcher als Saitenhalter diente, während die Saiten am oberen Querarm durch Wirbel, κόλλοπες oder κόλλαβοι, angespannt und mittelst eines Schlüssels (wie es scheint) χορδοτόνον [3]), gestimmt wurden. Man hat aus den verschiedenen Namen der Lyra zu Liebe eine Menge wesentlich verschiedener Instrumente deducirt. Euphorion sagt aber ausdrücklich, dass der Unterschied auf ganz geringen Constructionsabänderungen beruhte und es im Wesen immer dasselbe Instrument war. Athenäus

1) So heisst er bei Julius Pollux (Onomast. lib. IV. c. 9. segm. 62).

2) Lucian, Göttergespräche (Apollon, Hephaistos). Beide Stege zusammen hiessen auch im Plural κάλαμοι oder δόνακες.

3) Pollux, IV. 62.

erzählt vom Pythagoräer Klinias εἴποτε χαλέπαινε διὰ τὴν ὀργὴν ἐκιθάριζε τῇ λύρᾳ.[1]) So wie Klinias, um seinen Zorn zu besänftigen, „auf der Lyra kitharisirt", so kömmt auch bei Homer in der Ilias der Ausdruck φόρμιγγι κιθαρίζειν[2]) und in der Hymne an Hermes der Ausdruck λύρῃ κιθαρίζειν[3]) vor. Aristides Quintilianus nennt die Lyra ein männliches Instrument, wegen ihres Tiefklanges und ihrer Rauhigkeit (πρὸς τὸ ἄῤῥεν ἀναλογοῦσαν, διὰ τὴν πολλὴν βαρύτητα καὶ τραχύτητα), die Kithara habe aber einen beinahe eben so mannhaften Klang.[4]) Pausanias macht ganz ausdrücklich einen Unterschied zwischen beiden Instrumenten. Er erzählt, dass Hermes und Apollon zu Olympia einen gemeinsamen Altar (βωμός ἐν κοινῷ) hatten, und zwar deswegen, weil Hermes der Erfinder der Lyra, Apollon der Erfinder der Kithara war.[5]) Eben so unterscheidet Julius Pollux (IV. 8) zwischen κιθαρῳδία und λυρῳδία, und nennt (IV. 9) unter den Saiteninstrumenten neben einander λύρα und κιθάρα. Denselben Unterschied macht Platon[6]) und der von Bellermann herausgegebene Anonymus.[7]) Nach Burette[8]) bestand der Unterschied darin, dass bei der Lyra die Saiten weniger auseinander standen und dass der Boden einer Schildkrötenschale glich. Begründeter ist Fétis Ansicht, dass die Kithara gegen die Brust (κιθάρα) gelehnt wurde, daher einen viereckigen Untersatz hatte, wogegen man die unten nach Schildkrötenform gerundete Lyra im Arme oder zwischen den Knieen halten musste. Nach Doni war die Lyra länger und mit stärkern Saiten bespannt, die Kithara breiter, mit kürzern und schwächern Saiten, folglich hatte letztere einen höheren, helleren Klang.[9]) Andere Schriftsteller (Drieberg) behaupten, dass die Lyra blos nach Harfenweise mit leer anzuschlagenden Saiten bespannt, die Kithara dagegen mit einem Griffbrete versehen, also unendlich tonreicher war. Es ist nun freilich auffallend, dass auf griechischen Malereien nirgends ein Instrument dieser Art vorkommt. Der Schönheitssinn hätte nicht nöthig gehabt, gegen

---

1) Athenäus XIV.

2) Iliad. XVIII.

3) V. 423. Böckh (de metr. Pind. S. 260) bemerkt treffend, man sage im Griechischen auch βουθυτεῖν σῦν, obschon Ochse und Schwein sehr verschiedene Thiere sind. Etwas Aehnliches bei Herodot, VI. 129. σκέλεσι ἐχειρονόμεσε.

4) Aristid. Quint. II. S. 101.

5) Pausan. Eliac. I (V).

6) Λύρα δή σοι, ἦν δ' ἐγώ, καὶ κιθάρα λείπεται. Republ. III, eben so im Laches.

7) ἐντατὰ μέν ἐστιν ὄργανα κιθάρα τε καὶ λύρα, καὶ τὰ παραπλήσια. S. 28.

8) Dissert. sur la symphonie des anciens, in den Mém. de l'académie des inscriptions et des belles lettres vol. IV. p. 116.

9) Lyrae, citharaeque discrimina praecipue haec adnotasse videor: quod lyra longior fuerit, cithara latior potius, ac proinde crassioribus et prolixioribus nervis illa instrueretur, haec brevioribus (Comment. de lyra Barberina. IV).

eine solche Darstellung zu protestiren, denn die Stellung eines Lauten- oder Mandolinenspielers ist in hohem Grade malerisch; wie oft und wie gerne haben die venezianischen und niederländischen Maler dergleichen auf ihren Bildern angebracht! Jene Pektis, Magadis, Trigonon, Simmikon u. s. w., welche uns von Platon, Aristoteles u. s. w. als mit vielen Saiten bezogene Instrumente geschildert werden, sind denn doch nichts anderes als Versuche statt der höchstbeschränkten Lyra tonreichere Instrumente zu verwenden, ein Versuch, an dem sich der conservative, strenge Sinn Platon's ärgert. Wozu wäre all' das nöthig gewesen, wenn man an der Kithara mit ihrem Griffbrete schon etwas Vollkommeneres gehabt hätte, als jene Pektis u. s. w.? Und würde Platon, der die Pektis und das Trigonon aus seiner Republik verbannt, nicht aus demselben Grunde auch haben die Kithara verbannen müssen? Platon sagt, dass jene von ihm zurückgewiesenen Instrumente in ihrem Tonreichthum von der Flöte nachgeahmt werden. Wie man auf der Flöte durch das wechselnde Oeffnen und Schliessen der Tonlöcher eine grosse Mannigfaltigkeit von Tönen hervorbringt, so auf dem Griffbret eines Saiteninstrumentes durch Verkürzen der Saite; was wäre natürlicher, als dass Platon hier mit gleicher Missbilligung der Kithara erwähnt hätte? Es ist bekannt, dass für jede Tonart die Lyra eigens gestimmt sein musste, etwa wie das Naturhorn des modernen Orchesters nach Bedürfniss in *C*, *D*, *Es* u. s. w. stehen muss, und dass der Sänger, welcher die Tonart wechseln wollte, die entsprechenden Lyren bereit und zur Hand haben musste, gerade wie unsere Waldhornisten ihren *D*-, *Es*- u. s. w. Bogen. Pythagoras von Zakynthos hatte den Einfall, auf einem Dreifuss, dessen Obertheil sich sehr leicht umdrehen liess, drei Lyren anzubringen, welche in den drei griechischen Haupttonarten, der dorischen, phrygischen und lydischen, gestimmt waren, und so den raschesten Tonwechsel erlaubten, eine Erfindung, welche sehr bewundert wurde.[1] Wozu so weitläufige Vorkehrungen, wenn man das Alles ganz leicht auf der Kithara haben konnte? Die Stelle des Lustspieldichters Pherekrates: „Phrynis habe in fünf Saiten zwölf Harmonien“,[2] beweist nicht für, sondern gegen. Wenn die Kithara allgemein mit einem Griffbrete versehen war, was war es denn besondere erwähnenswerthe Eigenheit des Phrynis, auf fünf Saiten zwölf Töne hervorzubringen? Eben so gut (und eben so falsch) könnte man daraus schliessen, er habe durch zwölferlei Combinationen eben so viele Accorde hervorzubringen verstanden. Nach

1) Athen. XIV. 15. Als Haupt einer musikalisch-theoretischen Schule wird Pythagoras Zakynthios bei Aristoxenos, S. 36, genannt.

2) Citirt von Plutarch de musica (*ἐν πέντε χορδαῖς δώδεκα ἁρμονίας ἔχων*).

dem griechischen Begriffe von Harmonie bedeutet es vielmehr, dass Phrynis auf seinen fünf Saiten zwölf verschiedene Melodien zu spielen verstand, was bei so beschränktem Tonmaterial immerhin für ein Kunststück gelten kann, mit dem ein Musikus aus der griechischen Virtuosenzeit so gut sein Glück beim Publikum machen konnte, wie etwa Paganini mit seinem Spiele auf der *G*-Saite bei uns gemacht hat. Aristoteles nennt die Kithara ein künstliche Behandlung verlangendes Instrument (τεχνικὸν ὄργανον) 1), und das liesse sich allerdings ungezwungen auf ein Griffbret ausdeuten. Dass die Aegypter zu einer Zeit, wo man in Griechenland noch cyclopische Mauern baute, schon Instrumente mit Griffbretern hatten, ist zweifellos, allein daraus folgt nicht, dass die Griechen sie von ihnen auch wirklich annehmen mussten. Sie haben auch die ägyptische Harfe, das herrliche thebanische Prachtinstrument, nicht angenommen. 2) Auch das sogenannte paraphonische Monochord des Ptolemäos gibt in dieser Sache wesentliche Anhaltspunkte. Schon Ptolemäos und Aristides beschreiben ein dem Monochord gleichendes, mit vier in den Einklang gestimmten Saiten bezogenes Instrument, den Helikon, der aber auch nicht zum Musiciren, sondern in der musikalischen Kanonik zum Prüfen der Töne diente. 3) Dass man aber wirklich das Monochord zu noch saitenreicheren Tonwerkzeugen umgemodelt, beweist das arabische Instrument Kanun, dessen Name seine Verwandtschaft mit dem κανών, dem antiphonischen Monochord, deutlich erkennen lässt, und *el' eud*, die Laute, die Verwandte paraphonischen Monochords, der die Araber, wie wir hörten, ausdrücklich, aber irrthümlich, einen griechischen Ursprung zuschreiben. 4) Eine Lautengattung war vermuthlich bis fast auf die neuere Zeit unter dem Namen Pandure bekanntes Instrument, das bei Julius Pollux als πανδοῦρα und bei Nikomachus (aus dem vierzehnten Jahrhundert) als φανδοῦρα vorkömmt. Diese Pandura (deren schon vorhin bei der Musik der Araber Erwähnung geschah)

---

1) Aristoteles, Polit. VIII.

2) Ueber die Verschiedenheit der Lyra, Kithara u. s. w. spricht sich Vincenzo Galilei in seinem Dialogo, S. 61, mit der guten Bemerkung aus: con la sola considerazione della diversita de nomi con i quali vien da noi chiamato il nostro strumento de tasti si toglie facilmente via ciascuno scrupulo che apportare ci potessero le parole di questi gravi e famosi scrittori — il quale, come ciaschuno sa, vien chiamato da noi con il nome di Clavicordo, d' Harpicordo, di clavicimbalo, di spinetta di Buonaccordo, di Harchicimbalo ed altro, solo per la diversa quantita e qualita delle corde e de registri e della grandezza e forma dello strumento e pur nella sua essenzia e l'istessa cosa.

3) Lodovicus Celius Rhodiginus sagt: er habe neun Saiten gehabt. Siehe Zusätze und Nachträge.

4) Guitarre, Cither, Kyutarieh sind Namen, die alle der griechischen Benennung Kithara nachgebildet sind; deswegen ist aber noch nicht zu schliessen, dass sie ihr gleichen, denn es sind selbst untereinander verschiedene Instrumente.

war mit drei Saiten bezogen, und nach einer Abbildung derselben bei Bartholinus *de tibiis veterum* (welche einer [angeblich] antiken Malerei nachgebildet ist) ist sie nichts anderes als jenes paraphonische Monochord mit drei statt einer Saite.[1] So flüchtig die Umrisse der Copie auch sind, die weibliche Figur, welche die Pandure spielt, lässt jeden einigermaassen geübten Blick sogleich erkennen, dass das Original schwerlich der antiken Welt angehört und von den echtgriechischen edel einfachen Vasen- und anderen Bildwerken durch seinen manieristisch flauen Styl sehr verschieden ist. Wichtiger als dieses vereinzelte Bild sind die häufigen Abbildungen der Lyra auf echt griechischen, oder unter griechischem Einflusse entstandenen Denkmalen, welche ganz interessante Varianten dieses edlen Instrumentes zeigen.

Ptolemäos beschreibt zweierlei Monochorde, das antiphonische (gegenstimmige) und das schon erwähnte paraphonische (nebenstimmige). Beide dienen nicht dazu, um Musik damit zu machen, sondern nur zum Unterricht, ersteres zur Prüfung der Intervalle und Intervallverhältnisse, letzteres beim Lernen des Gesanges, und sollen schon von Pythagoras in dieser Weise verwendet worden sein. Das antiphonische Monochord besteht, gleich dem noch jetzt gebräuchlichen, aus dem viereckigen Kasten (ἠχεῖον), über welchen eine Saite an zwei Saitenhaltern (μαγάδια) gespannt ist. Ein unter dieser Saite angebrachter beweglicher Steg (ὑπαγωγεύς) dient dazu, die Intervalle hervorzubringen; befindet er sich gerade in der Mitte, so tönen beide Saitenhälften gleich (1 : 1); wird er so viel weiter geschoben, dass der eine Saitenabschnitt doppelt so lang ist als der andere, so tönt die Octave (1 : 2) u. s. w. Dies ist, was nach Pythagoras „Theilung des Kanons“ heisst[2]), und schon der Instrumentenmacher bemerkt auf dem Oberdeckel des Monochords die richtigen Eintheilungspunkte. Dieses Tonwerkzeug heisst also deswegen „gegenstimmig“, weil sein Gebrauch auf steter Vergleichung zweier gleichzeitig angeschlagener Töne beruhet. Das nebenstimmige Monochord gleicht nach der Beschreibung und Zeichnung völlig einer Laute mit etwas langem Halse. Der Schallkörper ist oval mit runder Schallöffnung, am Halse (πῆχυς) befindet sich das Griffbrett (κανών) mit Bunden (ὑπαγώγια) zur festen Bezeichnung der Intervalle auf der einen Saite, womit das Instrument bespannt ist. Man sollte nun denken, dass es ganz natürlich ist, diesen Apparat, mit mehreren Saiten bespannt, zu einem sehr brauch-

1) Nikomachos (I. 8) nennt die „Phandura“ ein Monochord; dasselbe sei sie, was die Pythagoräer „Kanon“ nennen. Auf einem Relief im Louvre, aus spätrömischer Zeit, sieht man eine Muse, die ein solches Instrument spielt (Clarac. Musée II. Taf. 119).

2) Aristid. 117.

baren Musikinstrumente zu erheben. Nun sagt aber Ptolemäos: zum Musikmachen sei es das schlechteste und geringste aller Instrumente, weil man wegen der weiten Entfernung der Intervalle keine Verbindung und keine Feinheiten in den Vortrag bringen könne. Diese ganze Bemerkung wäre müssig, hätte man schon ein vollkommneres Instrument dieser Art gekannt. Der Form der Lyra lag immer die Construction zu Grunde, welche in rohester Fassung sich an der Lyra des Semiten im Grabe des Nefera-si-num-hotep zeigt, aber mit unendlichen Varianten im Einzelnen, welche meistens weniger die Zweckmässigkeit des musikalischen Instrumentes als den Schönheitssinn zur veranlassenden Ursache haben. Manche Lyren mahnen noch stark an die ursprüngliche viereckige Gestalt der asiatischen, doch geben ihnen schwungvolle Ausbuchtungen, energisch oder zierlich geschwungene Ornamente, säulenartige Fortsätze über den Armen u. s. w. ein so veredeltes Ansehen und etwas so architektonisch Stylisirtes, dass sie neben der semitischen Lyra sich fast wie ein Kunstwerk, dessen Formschönheit auch seinen ganzen Zweck ausspricht, neben einem blossen Handwerksgeräthe ausnehmen. In diese Klasse gehören jene wuchtigen Lyren, welche mit dem Namen Phorminx [1]) bezeichnet wurden, und schon auf Vasenmalereien des alten Styles, aber auch auf Prachtvasen der reichen Periode vorkommen. So tragen auf einer herrlichen alterthümlichen Vase des Berliner Museums bei einem Atheneopfer keilbärtige, spitznäsige Spieler gewaltige, prächtige Phormingen dieser Art; das Plektrum ist an einer Schnur am Instrumente selbst befestigt. Eine solche Phorminx spielt der in der Unterwelt singende Orpheus auf dem figurenreichen Bilde der berühmten grossen Amphora von Canusium (Canossa) in der Pinakothek zu München. Der Schallkörper bildet einen mächtigen kastenartigen Untersatz; die kräftigen Arme sind mit Schnitzwerk überreich geziert, fast kreisförmig ausgeschwungen, und laufen in ziemlich hohe Säulen aus. Das prächtige Instrument wurde nach Harfenweise aufrecht und an einem reich gestickten Bande umgehängt getragen. Entschieden waltet die quadratische Form auch in jenen nicht minder massigen und schweren Lyren vor, welche die Apollonstatuen der Periode nach Phidias oft in Händen tragen. Hier nimmt der Schallkörper die

---

1) Fétis: Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie etc. S. 79. Die Erzählung von der durch Zufall veranlassten Erfindung der Lyra, als Hermes mit dem Fusse an die todte Schildkröte stiess, ist noch immer eine sinnige Götteranekdote. Ein ganz prosaischer, überdies werthloser Erklärungsversuch der spätern, spitzfindigen doctrinären Zeit ist es, wenn Philostratus und nach ihm Hygin (bei Erklärung der Himmelszeichen) die Entstehung der Lyra dadurch erklärt, dass man zwischen die Hörner eines Ziegenschädels ein Querholz angebracht und dazwischen Saiten gespannt habe. Lukians Polyphem richtet sich auf solche Art den Schädel eines Hirsches zu.

Form eines viereckigen Kästchens an, die Arme gleichen viereckigen Pfeilern und sind zuweilen vorwärts gebogen, so an jener schönen Statue des Apollo Musagetes im Pio-Clementinischen Museum. Auch dieses Instrument hat der Spieler an einem starken Riemen umgehängt. Diese reichgeschmückten, geschnitzten, wahrscheinlich im Schmucke der Farben und des Goldes leuchtenden Tonwerkzeuge sind jene „goldene Phorminx des Apollon“ (χρύσεα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος), mit welcher er öfter als mit der leichten einfachen Lyra abgebildet ist. So erscheint er auf einer schönen Vasenmalerei, den Wettstreit mit Marsyas vorstellend [1], so auf einem geschnittenen Steine aus der Sammlung des Lorenzo Medicis: Apoll neben dem überwundenen Marsyas [2]; eine solche Phorminx tragen die Apollonstatuen im Pio-Clementinischen Museum, in der Egremontischen Sammlung zu Petworth [3], im Capitol, wo die Phorminx, ziemlich plump, fast einer Schuhsohle gleicht, in die ein ovales Loch eingeschnitten ist. [4] Aehnliches findet sich auf einer Broncemünze von Delphoe [5], auf einer Silbermünze der delphischen Amphiktyonen [6], auf dem Relief der Borghesischen Vase des Sosibios im Louvre u. s. w. Den Gegensatz gegen diese massigen Instrumente bildet die Chelys, die kleine leichte Lyra zum Begleiten der Weiberstimmen [7], deren Schallkasten die Gestalt der Schildkröte nachahmt, über welche sich zwei sehr schlanke Arme in jener leichten Schwingung erheben, die man insgemein als „lyraförmig“ zu bezeichnen pflegt. Die Saiten sind oft geradezu oberhalb der Schildkröte befestigt, so dass letztere als müssiges Anhängsel, oder als blosses Untergestelle und nicht als Schallkasten anzusehen ist. [8] Dieser runde Schallkasten

---

1) O. Müller und Wieseler, Denkmäler II. Bd. Taf. XIV. Fig. 149.

2) Ebend. Fig. 151.

3) Ebend, Taf. XII. Fig. 132 und 133.

4) Ebend. Taf. XI. Fig. 128.

5) Ebend. Taf. XII. Fig. 134. Die Umschrift ist: ΔΕΛΦΩΝ.

6) Ebend. Fig. 135. Merkwürdig ist es, dass diese Apollon-Phorminx von drei tanzend aufmarschirenden Silenen auf einem archaistischen Vasenbilde gespielt wird. O. Müller u. Wieseler. Bd. II. Taf. XLII. Fig. 514. So edel die Lyra ist, so ist sie doch auf antiken Bildwerken nicht eben selten in den Händen der Figuren des bacchischen Schwarmes.

7) Fétis, a. a. O., S. 79.

8) Zamminer (a. a. O., S. 382) vermuthet hierin den vielbestrittenen Unterschied zwischen Lyra und Kithara: „wahrscheinlich zogen sich bei dem einen Instrumente die Saiten, wie bei der Guitarre, über einen Resonanzboden, so dass sie nur von einer Seite gegriffen werden konnten, während die Saiten des andern Instrumentes frei gespannt waren, wie bei unserer Harfe, so dass sie dem Angriffe des Spielers von zwei Seiten zugänglich waren.“ Wieder anders findet sich die Sache im „Leben der Griechen und Römer“ von Guhl und Koner, S. 222, erklärt. Die Verfasser erklären das Instrument, welches wir als Phorminx bezeichnen zu können glauben, für die Kithara.

und Untersatz (der sich an der nubischen Lyra noch jetzt findet) scheint die Erzählung von der Erfindung der Lyra durch Hermes veranlasst zu haben, auf welche anspielend man später am Schallkörper die Eigenheiten der Schildkrötenschale nachahmte, auch wohl geradezu Schildkrötenschalen nahm. Auf einem Volcenter Stamnos im britischen Museum hält Paris, dem sich die drei wettstreitenden Göttinnen vorstellen, eine Lyra, an deren Schallkörper die dachziegelartigen Schuppen deutlich vorgestellt sind.[1]) Eine gleiche Lyra hält Erato auf der grossen Vase aus der „schönen" Periode in der Münchener Pinakothek. Auf einer trefflichen Vasenmalerei der herzoglich Blacas'schen Sammlung sind auf der Lyra des Paris die Tigerflecke der Schildkrötenschale ausgedrückt.[2]) Obwohl nun in der mittlern Epoche die Lyren meist schlank, leicht und zuweilen sehr langgestreckt sind[3]), so wäre es doch irrig zu glauben, dass in der ältesten Zeit nur schwere Instrumente im Gebrauche waren. Auf dem sehr alterthümlichen Vasenbilde einer in Florenz befindlichen Volcenter Amphora ist eine Lyra abgebildet, die mit ihren magern Armen und fächerförmig gespannten Saiten sehr an die ägyptische Form mahnt; eine ähnliche hält auf einem andern Bilde ein Satyr in Händen.[4]) Auf der alterthümlichen Amphora Candelori (jetzt in München) hält der spitzbärtige Paris eine schon griechisch geformte, einfache, magere Lyra in Händen, die an jene andere Genesis der Lyra, Saiten zwischen den Hörnern eines Ziegen- oder Ochsenschädels an ein Querholz gespannt, erinnert.[5]) Eine einfache, sehr schlanke, aber schon stattlichere Lyra hält Paris auf einer Malerei (roth auf schwarzem Grunde), die einen Nolaner Kylix der Koller'schen Sammlung ziert, welcher sich jetzt im Berliner Museum befindet.[6]) Der Schallkörper aller dieser Lyren ist rund. Auf der Malerei jenes Nolaner Kylix ist er sehr gross; eine beachtenswerthe Eigenthümlichkeit ist es, dass die Saiten oberhalb des unteren Saitenhalters über einen besonderen Steg gespannt sind. Einen solchen Steg hat auch die Lyra der Kalliope auf der Münchner Musenvase, jene Phorminx des Orpheus u. s. w. In der mittlern Zeit (der Periode der Vasenbilder des schönen Styles) sind die Lyren bei edler Form sonst fast durchgehends äusserst einfach und schmucklos. In der Spätzeit wird reicheres Ornament zu allerlei sinnigen Zügen benutzt. Z. B. bildet die Lyra eine Art doppelten

---

1) Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke, Abth. 1. Taf. IX. Fig. 8.
2) Ebend. Taf. X. Fig. 1.
3) Weiss, Costümkunde, S. 900.
4) Overbeck, Gallerie, Taf. IX. Fig. 5 und Taf. XLI. Eig. 486.
5) Die Nachbildung jener Malerei sehe man bei Overbeck, Taf. IX. Fig. 6.
6) Overbeck, Taf. X. Fig. 3.

Schwanes, dessen Hälse die Lyrenarme, und die abwärts gesenkten Köpfe zugleich Handhaben zum Anfassen und Halten abgeben u. s. w. Gewöhnlich sind diese Lyren wieder etwas derber als die Lyren der früheren Epoche. Beim Spielen hielt man diese im Ganzen doch leichten Apparate entweder im Arme, oder zwischen den Knieen, oder man lehnte sie gegen die Hüfte; oder hatte sie mittelst eines Bandes an dem linke Arm befestigt. Die Saiten der Lyra waren oben, wie noch jetzt an der nubischen Lyra, an eine Art Knöpfe oder Wirtel befestigt, durch deren Umdrehung man die Saiten fester spannte und richtig stimmte; so ist auf der Münchener Musenvase Kalliope, ihre Kithara stimmend, abgebildet. Doch hatte man auch ein eigenes Werkzeug zum Stimmen, Chordotonon, das eine Art Stimmhammer gewesen sein muss. 1) Ihre eigentliche Gestalt soll die Lyra oder „Kithara" erst durch Kepion, einen Schüler Terpander's, erhalten haben, und die „asiatische" genannt worden sein, weil sich ihrer die Lesbischen gegen Asien wohnenden Kitharöden bedienten. Die Saiten der Lyra waren Darmsaiten oder Thiersehnen; Metallsaiten kannte man im Alterthume nicht. 2) Die alte viersaitige Lyra wurde von Terpander um drei Saiten vermehrt 3), unter den Händen des Pythagoras wurde sie zum Octochord, dann durch Theophrastos den Pieriden mit neun Saiten zum Enneachord. 4) Ion fügte die zehnte Saite bei und rühmte sich, er singe

— zum zehntgereiheten Klange;
Dreifachen Weg schlägt ein der Sang harmonischer Töne,
Da die Hellenen sonst im siebentönigen Vierklang
Sangen, denen gefiel die allzuärmliche Muse. 5)

---

1) Pollux im lateinischen Texte IV. 9: „Instrumentum, quo chordae intenduntur."

2) Es ist bemerkenswerth, dass Aristophanes in seinen „Rittern" den Schafhändler Lysikles (der nach dem Tode des Perikles die Aspasia heiratete) zugleich als Saitenmacher bezeichnet (V. 132 u. 739). Die Schafdärme aus der Schlächterei des Lysikles wurden in seiner Saitenfabrik verwerthet.

3) Er schreibt sich in einigen Versen dieses Verdienst zu und nennt die alte Lyra ausdrücklich viersaitig. Die mythische Erzählung der Homerischen Hymne, wo es freilich heisst (V. 51):

ἑπτὰ δὲ συμφώνους ὀΐων ἐτανύσσατο χορδάς

kann keinen ernstlichen Einwurf dagegen bilden.

4) Nicomachus, II. S. 35.

5) Euklid., S. 19:

τὴν δεκαβάμονα τάξιν ἔχουσα
Τὰς συμφωνούσας ἁρμονίας τριόδους
Πρὶν μὲν σ' ἑπτάτονον ψάλλον διατέσσαρα πάντες
Ἕλληνες, σπανίαν μοῦσαν ἀειράμενοι.

Unter dem „siebentönigen Vierklang" versteht Ion die zwei verbundenen Tetrachorde, welche die Stimmung der siebensaitigen Lyra bildeten. Sehr bemerkenswerth ist die Stelle von dem „dreifachen Weg"; die Erklärung ist vorhin Seite 391 gegeben worden.

Auch Hystiäus von Kolophon bespannte seine Lyra mit zehn Saiten, Timotheus von Milet (der „milesische Rothkopf“) brachte die eilfte Saite an, nach Pherekrates gar eine zwölfte; endlich stieg man bis zu achtzehn Saiten, dem System von achtzehn Tönen zu Liebe, das sich endlich als unantastbares Fundament in der griechischen Musik festgestellt hatte.[1] Eine so reich besaitete Lyra war eigentlich schon eine Art von Harfe, oder bildete doch den Uebergang zu den Harfen. Da die Griechen in ihrem Tonsysteme tiefe Töne hatten, welche von Basssängern nur selten erreicht werden, und man es (wie wir wissen) vermied, Singstimmen zu hoch hinaufzutreiben oder zu tief herabzuzwingen, so wurden derlei Töne wohl den von Aristides Quintilianus ausdrücklich als tiefklingend bezeichneten Lyren zugetheilt, deren tiefste Saite in tiefster Stimmung also um etwa einen halben Ton höher klang als die tiefste Saite unserer Violoncells. Die Lyren, die in jeder Grösse von den grossen Phormingen an bis zur kleinen hellklingenden Chelys vorkamen, waren in der griechischen Musik was die Geigeninstrumente in der unsern sind, die auch in allen Grössenabstufungen die Töne von den tiefsten Tiefen des Basses an bis zur höchsten Höhe des Diskantes beherrschen. In den weiten Theatern der Griechen waren auch wirklich die kräftig tönenden Basslyren sehr nöthig, natürlich nicht in dem Sinne unserer Bassinstrumente, da die Griechen die Harmonie nicht anwendeten, und also nie Anlass fanden, die Fundamente einer Melodie in den entsprechenden Basstönen anzugeben. Die Lyra wurde entweder mit den Fingern oder mit einem leichten Stäbchen (*πλῆκτρον*) gespielt, zuweilen auf beide Arten zugleich, was eine besondere Mischung von Klängen hervorgebracht haben mag. Auf dem Münchener Vasenbilde spielt Orpheus, und auf dem den Streit mit Marsyas vorstellenden Bilde Apollo auf diese Weise.[2] Das Plektron war (wie man z. B. auf der Berliner Vase mit dem Atheneopfer deutlich sieht) gleich einer Schreibfeder zugespitzt, man riss damit die Saiten, und führte es stets in der rechten Hand. Es ist eine sehr alte Erfindung, es wird seiner schon in der Homerischen Hymne an Hermes erwähnt.[3] In ältester Zeit scheint man überdies nur mit dem Plektron gespielt zu haben; der erste, der ganz ohne Plektron spielte, war Epigonos.[4]

---

1) Nicomachus, a. a. O.

2) Für das Schlagen mit dem Plektron hatte man den besonderen Ausdruck *κρέκειν*, das zupfende Rühren der Saiten mit der Hand hiess *ψάλλειν*.

3) V. 53 *πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος*.

4) Pollux, IV. 9 (*ἐπικρούσας ἄνευ πλήκτρου*). Aber Epigonos lebte erst zu Neros Zeiten, und, wie zahllose Vasenbilder zeigen, kannte man die Art mit den blossen Fingern zu spielen längst vorher. Auch der ältere Ovid sagt von

Wie den Hindostanern ihre Vina, war den Griechen die Lyra eine zu herrliche Erfindung, um nicht einem Gotte anzugehören. Die Homerische Hymne an Hermes schildert gar anmuthig, wie der schlaue Götterknabe aus der Wiege entweicht, an der Thüre des Vorhofes begegnet ihm eine Schildkröte, im üppigen Grase weidend und auf weichlichen Füssen schreitend. Er begrüsst sie freundlich lachend: „Du bist mir ein gutes Zeichen, du sollst mir nützen! Lebend sollst du böser Bezauberung wehren, nach dem Tode aber süssen Gesang tönen!“ Und er trägt sie ins Haus, und höhlet sie mit scharfem Eisen und befestigt in den harten Schild Rohrstäbe und bespannt sie mit sieben Saiten. Er prüft nun die Saiten, sie nach der Reihe mit dem Plektron anschlagend, und als sie unter seinen Händen wunderbar ertönen, versucht er aus dem Stegreife schönen Gesang. Aber der Schelm hat die Rinder Apollons entwendet, und als dieser sie zürnend sucht, liegt Hermes, dem gebadeten Kinde gleich, ruhig in der Wiege, die Lyra im Arme. Da ihn nun Apollon hart anlässt und ihn in den Tartaros zu schleudern droht, spielt er den Unschuldigen: „was kümmern mich die Rinder? mir ist am Schlummer und an Muttermilch nur gelegen, und Windeln zu haben und lauwarme Bäder. Ein neugebornes Kind, das Rinder wegtreibt, wär' ja ein Wunder!“ Aber als sich die Uebelthat nicht vertuschen lässt, schenkt er dem beleidigten Apollon die helltönende Gefährtin, schicklich zum fröhlichen Mahle und zum lieblichen Reigen, des Tages und der Nacht Freude. Apollon nimmt froh das Geschenk, schlägt mit dem Plektron die Saiten, Gesang anstimmend.

Mit so anlachenden Mythen umgaben die Griechen ihr National- und Lieblingsinstrument!

Saiteninstrumente, die neben der Lyra genannt werden, sind das Barbiton (βάρβιτον, βαρύμιτον), dessen Erfindung bald dem Alkäos, bald dem Anakreon zugeschrieben wird; das Epigonium, nach seinem Erfinder Epigonos von Ambracien so genannt, mit vierzig Saiten[1]); die Sambuka (σαμβύκη), als deren Erfinder (nach Neanthes von Cyzicum) der durch Schiller's Gedicht wohlbekannte Ibykos gilt; das Psalterion, das nach Jobas (Juba) ein gewisser Alexander von der Insel Kythere mit mehreren Saiten bezogen haben soll[2]); die Magadis, deren Erfinder Lysander von Sikyon gewesen sein soll; das Simmikon mit fünfunddreissig Saiten, so genannt nach seinem Erfinder Simos (der bald nach Homer lebte);

Apoll im Wettstreite mit Marsyas „nunc digitis, nunc plectro pulsat eburno.“ Epigonos lehrte den Nero seine besondere Spielweise.

1) Fortlage's Vermuthung (in Pauly's Encycl. d. Alt. ad vocem Rhythmica), das Epigonium, ἐπιγόνειον, sei eine Knieharfe gewesen, verdient scharfsinnig genannt zu werden, und es scheint, dass man die Erfindung dem Epigonos nur wegen der zufälligen Namensähnlichkeit zuschrieb.

2) Athen. XIV.

das Trigonon, welches an Alexander von Alexandrien einen virtuosen Spieler fand; das Nablium (νάβλα), die lydische Pektis, endlich noch einige, die Pollux aufzählt: Phönix, Spadix, Lyrophönikion [1]), Klepsiambos, Pariambos, Jambyke, Skindapsos, wornach er die lange Liste noch mit einem κ. τ. λ., mit einem „und so weiter“ schliesst!

Obschon die Griechen die Erfindung, wie wir eben hörten, einheimischen Künstlern zuschrieben, so waren es doch fremde, asiatische Instrumente, welche den europäischen Griechen, zum Theil direct nachweisbar, durch den Verkehr der kleinasiatischen mit den dortigen Nachbarvölkern zugekommen waren, und deren Namen und Gestalt wir bereits bei den Assyrern, Phrygern u s. w. gefunden haben. Die von der kleinasiatischen Küste zum Theile nur durch schmale Meeresarme getrennten Inseln waren völlige Einbruchstationen der asiatischen Saiteninstrumente nach Griechenland, ganz insbesondere aber Lesbos. Die Lyra kam über Lesbos dahin [2]), auch das Barbiton heisst „lesbisch“ und ist das Instrument des lesbischen Alkäos und der Sappho. Die Magadis ward nach Athenäus vorzüglich zu Mitylene auf Lesbos beliebt. Auf dem der kleinasiatischen Küste so nahe gelegenen Samos scheinen, ehe „Solysos Raum machte“, am Hofe des Polykrates die asiatischen Saiteninstrumente auch sehr beliebt gewesen zu sein. Anakreon, des Tyrannen Hofpoet, rühmt sich, er spiele die zwanzigsaitige Magadis, und preist den schönen Knaben Simalos, der mit der Pektis in Händen im Chore steht. Die Harfe gelangte als Kinyra über das halbphönikische Kypern als Trigonon, die Dreieckharfe, aus Phrygien nach Hellas. Aristoteles [3]) spricht von einem Heptagonon, welches also siebeneckig gewesen sein muss. Keines dieser Instrumente erlangte je die Bedeutung der Lyra, welche nach wie vor Nationalinstrument blieb, während jene andern mehr als exotische Seltenheiten in der Hand dieses oder jenes Künstlers, welcher durch etwas Besonderes glänzen wollte, zur Geltung kamen. Bei den grossen nationalen Festspielen wurde kein einziges davon zum Wettkampfe zugelassen. Aristoxenos nennt sie fremd (ἔκφυλα) [4]), es

---

1) Das Instrument Lyrophönix war nach Athenäus (IV. 77) mit der Sambuke eins und dasselbe.

2) Plutarch (de mus.) erwähnt es. Mythisch gefärbt findet sich die gleiche Angabe in einer Erzählung des Nicomachus (II. S. 29). Hermes, heisst es, habe seine Schildkrötenlyra dem Orpheus übergeben. Als die thrakischen Weiber den unglücklichen Sänger zerrissen, warfen sie die Lyra ins Meer. Sie wurde bei der Stadt Antissa auf Lesbos ans Land gespült. Fischer fanden sie und gaben sie dem Terpander, dieser verbesserte sie sorgsam (ἐκπονήσαντα), nahm sie nach Aegypten mit, zeigte sie den dortigen Priestern und gelangte so zu dem Rufe, ihr Erfinder zu sein. Auch dem Kadmus wurde die Erfindung zugeschrieben.

3) Politic. VIII. 6.

4) Citirt bei Athenäus IV. 80.

waren im Grunde barbarische Instrumente, und keines davon dankte seine Entstehung irgend einem Gotte, wie es bei der Lyra, Kithara und Flöte der Fall war, keines davon lag in den Händen der Musen. Es ist ein merkwürdiger Ausnahmefall, dass auf der die Musen darstellenden Malerei der schon erwähnten prachtvollen, aus der Zeit Alexander's des Grossen herrührenden, in München befindlichen Vase Polyhymnia eine Harfe in Händen hält [1]), oder dass der Bildhauer Lesbothemis von Mitylene die Sambuka einer Muse in die Hände gab. [2]) Jene Harfe der Polyhymnia mahnt durch ihre bedeutende Grösse und den leichtgeschwungenen Schallkasten an die ägyptischen Harfen; eigenthümlicher Weise wird der Kasten nach oben zu stärker. Gewöhnlicher war die kleinere, trianguläre Harfe das Instrument der asiatischen Hetären. Man findet derlei Trigona abweichend von den ägyptischen und asiatischen mit einem Vorderholze versehen, dafür aber mit äusserst schmalem Resonanzkasten. [3]) Die Form ist bisweilen mit griechischem Schönheitssinne veredelt. Bespannt sind diese Harfen mit eilf bis dreizehn Saiten. Die Kinyra war zehnsaitig. Die vielsaitigen Instrumente waren geringe Varietäten eines und desselben Apparates, in der Behandlung unter einander gleich, und eigentlich nur dem Namen nach verschieden. [4]) Sie waren zum Theile schon in früher Zeit bekannt, Anakreon und Alkman [5]) erwähnen der Magadis; des phrygischen Trigonon [6]), der lydischen Pektis gedenkt ein erhaltenes Fragment der Mysier des Sophokles; Platon will den Verfertigern der Pektis und des Trigonon in seiner Republik kein Bürgerrecht zugestehen. [7]) Es ist mehr als wahrscheinlich, dass alle diese Instrumente dem assyrisch-hebräischen Psalter ähnlich waren [8]), woraus sich auch ihre grosse Saitenzahl gegenüber dem geringen Umfange des griechischen Tonsystems erklärt; es waren, wie auf dem ähnlichen oder vielleicht identischen Kanun der Araber, mehre Saiten zusammen

1) Abgebildet: Carl Lenormand und de Witte Élite de monuments céramographiques, tom. II. pl. LXXXVI.

2) Athen. IV. 80 nach einer Stelle des Euphorion.

3) Mus. Borb. V. 51 und Th. Panofka, „Die griech. Trinkhörner" III. Fig. 3. Auf einem das Sirenenabenteuer des Odysseus darstellenden Sarkophagrelief von Volterra, später, römischer, schlechter Arbeit (abgeb. Overbeck, Gall. heroischer Bildwerke Taf. XXXII) spielt die eine Sirene eine kleine dreieckige Harfe.

4) τὰ πολύχορδα τῶν ὀργάνων ὀνόμασι μόνον παρηλλάχθαι, παμπάλαιον δ' αὐτῶν εἶναι τὴν χρῆσιν. Athen. XIV. 9.

5) Anakreon gedenkt ihrer in der oben S. 191 citirten Stelle, Alkman in Fragm. 81.

6) Nach Athenäus ist das Trigonon eine Erfindung der Syrer (IV. 175). Ptolemäos nennt das Trigonon „ägyptisch" (Harm. III. 7). Beide Bezugsorte deuten mit aller Bestimmtheit auf die Harfe hin.

7) De republ. III.

8) Böckh (de metr. Pind. S. 260) nennt das Epigonium psalterium erectum quadraginta chordarum.

im Einklange gestimmt, um durch die Verdoppelung eine grössere Schallkraft zu erreichen, oder in Octaven, so dass jede Melodie in der höhern Octave verdoppelt mittönte, wodurch sie an Klarheit, Kraft und Fülle sehr gewinnen, und den eines solchen Effektes von ihren Lyren und Kytharen nicht gewohnten Griechen ohne Zweifel sehr neu und reizend klingen musste. Diese Stimmung der Saiten in Octaven war die Eigenheit der Magadis, welche also mit zwanzig Saiten zehn Töne hören liess und in ihrem Effekt dem Gesang von Männern und Weibern (*συνῳδία ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν*) glich.[1] Davon heisst magadisiren (*μαγαδίζειν*) so viel als in Octaven singen oder spielen, so bei Aristoteles[2], so in einer Scholie Pindar's an Hiero, wo der Dichter von dem gegenstimmigen Gesange (*ψαλμὸς ἀντίφθογγος*) spricht. Die Wirkung wird dem Zusammensingen von Männern und Knaben verglichen.[3] Die Sambyke war der Magadis so ähnlich, dass Euphorion behauptet, sie sei aus letzterer entstanden; es war also wohl nur die chaldäische Varietät der Magadis. Das Epigonion mit seinen vierzig Saiten war nur die Verdoppelung der zwanzigsaitigen Magadis, es klang natürlich doppelt so stark.[4] Der altasiatische Ursprung dieser Instrumente macht es wenigstens glaubhaft, dass das Simikon, dessen fünfunddreissig oder nach Pollux dreissig Saiten auf keinen Fall eben so viele Töne enthielten, sondern auch in Verdoppelungen zu zwei oder drei gestimmt sein mochten, durch Simos bald nach der Homerischen Zeit bekannt wurde. Dass alle diese Instrumente eine gewisse Aehnlichkeit mit unserer Bergzither, mit dem Hackbret hatten, ist augenscheinlich; auch das Barbiton soll in diese Klasse gehört haben. Die Nabla war, wie der Name andeutet, dem ähnlich benannten Instrumente der Aegypter und Hebräer verwandt; sie war bei den Griechen zweisaitig. Philemon erwähnt ihrer:

> *A.* Es sollt', o Parmenion, hier sein
> eine Flötistin — irgend eine Nabla!
> *B.* Was ist eine Nabla? *A.* O Dummkop!
> Weisst du das nicht?!

---

1) Telestes nennt in einem bei Athenäus (XIV. 38) erhaltenen Fragment die Magadis *κερατόφωνον μάγαδιν*, die „horntönende Magadis", woraus man auf eine den Armen (Hörnern) der Lyra ähnliche Gestalt schliessen könnte. Das ganze Fragment ist aber so undeutlich, dass sich daraus eigentlich gar nichts entnehmen lässt.

2) Problem. XIX. 18.

3) *διὰ τὸ δύο γενῶν ἅμα καὶ διὰ πασῶν ἔχειν τὴν συνῳδίαν ἀνδρῶν τε καὶ παίδων.* Athen. XIV. 9.

4) Diese Vermuthung hat zuerst Fétis ausgesprochen, s. dessen Abhandl. Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? im 31. Bd. der Mémoires de l'académie royale des sciences de Belgique Jahrg. 1859.

B. Nein doch beim Zeus! *A.* Was, Mensch,
Du kennst keine Nabla? Da weisst du
gar nicht was schön ist,
und kennst wohl auch nicht Sambuken? [1])

Der Skindapsos war viersaitig und, wie es scheint, nur eine reicher besaitete Nabla; nach Theopompos von Kolophon war er der Lyra ähnlich.[2]) Bei den andern hin und her noch genannten Instrumenten fehlt uns sogar der Anhaltspunkt der Namenähnlichkeit; aus der Angabe des Pollux z. B., *πῆληξ* bedeute nicht blos einen Helm, sondern auch ein musikalisches Instrument, lässt sich gar nichts schliessen. Mancherlei Instrumente barbarischer Völker waren den Griechen bekannt, so die Psithyra der Libyer, auch Askaron genannt [3]), so ein fünfsaitiges, den Skythen eigenthümliches Instrument, das aus Riemen von Ochsenhaut zusammengesetzt war und mit den Kinnladen der Ziege (*αἰγῶν χηλαὶ*) als mit einem Plektrum gespielt wurde [4]), die arabische Pandura u. s. w. Der Verfertiger von Lyren hiess *λυροποιός*, er musste sich aber auch darauf verstehen, jene fremden Instrumente zu verfertigen, wie sich denn ein solcher bei Anaxides rühmt: ich habe Barbitons, Trichorde, Pektis und Kitharen, Lyren und Skindapsis gemacht. [5])

Die Kunst, Saiten durch das Streichen mittelst eines Bogens in Vibration zu setzen, war den Alten völlig unbekannt. Der Beweis dafür liegt nicht nur in dem Mangel an Bildwerken [6]) und im Mangel an darauf sich beziehenden Stellen alter Schrifteller, wo der jede denkbare Sache mit allen möglichen Details nennende, die bezeichnenden Eigenschaftsnamen oft wie ein Schneegestöber ausschüttende Julius Pollux sicher nicht ermangelt hätte davon Meldung zu thun [7]), sondern auch in der Natur der Sache, in dem Umstande, dass die antike griechisch-römische Welt Saiteninstrumente mit Griffbretern wenig beachtete. Damit der Bogen zweckmässig angewendet werden könne, muss er nur über wenige Saiten hin- und hergeführt werden dürfen; damit wenige Saiten genügen, muss man

1) . . . . — *ἔδει παρεῖναι,*
Παρμένιον, αὐλητρίδα ἢ νάβλαν τινά.

2) Athen. IV. 81. *λυρόεντα.*

3) S. oben S. 13.

4) Pollux, a. a. O., und Athen. IV. 81.

5) Pollux, IV. 9.

6) De la Borde hat für seinen Essai eine antike Malerei nachstechen lassen, einen geigenspielenden Orpheus. So lange keine authentische Copie eines in seiner Aechtheit strenge geprüften Originals vorliegt, ist jener Kupferstich werthlos. De la Borde's Kupferstecher haben alles in den Zopfstyl ihrer Zeit übersetzt, man sehe nur z. B. den thebanischen Harfner oder jene Copien aus mittelalterlichen Manuscripten der Pariser Bibliothek, wo die Damen so herausgeputzt sind, dass sie jede Minute zur Cour nach Versailles in den Wagen steigen könnten.

7) Das Plektrum kann schon seiner etymologischen Abstammung (*πλήσσω*, attisch *πλήττω*, schlagen) stets nur ein Werkzeug zum Anschlagen, nie eins zum Streichen bedeuten.

ihnen mit Hilfe des Griffbrets eine grosse Mannigfaltigkeit an Tönen zu entlocken verstehen. Die Aegypter, welchen bei ihren vielen und mannigfachen Lauten und Guitarren die Erfindung nahe lag, waren bei ihrem hieratischen Conservatismus nicht die Leute dazu, bei einem Haupt-, Staats- und Tempelinstrumente eine so durchgreifende Reform zu machen; die Griechen hatten die Lyra als Hauptinstrument und behielten sie aus politischem Conservatismus. Wie hätte Platon gegen den bebenden, nervenanregenden Ton der Geige geeifert, er, der schon die Flöte, das Trigonon nicht leiden mag! Bei den Römern war in der früheren, altväterischen Zeit die Musik nicht sonderlich geschätzt, in der späteren Epoche des Luxus eine Sache vornehmer Passion und dilettantischen Musikmachens. Es ist bequemer, die Töne auf dem Instrumente fertig zu finden, als sie erst machen müssen; und wie aus derselben Ursache unter unseren Dilettanten auf hundert Pianisten ungefähr fünf Violinspieler kommen, kamen in Rom auf hundert Lyra- oder Kitharaspieler schwerlich mehr als fünf Panduraspieler. Daher erklärt sich der sonst wirklich befremdende Umstand, dass die Araber zuerst auf den Gedanken verfielen, aus den Lauten durch Streichen der Saiten Rebabs, d. i. Geigen, zu machen. Ein geistreiches, aufgewecktes, phantasievolles, anstelliges und unruhiges Volk dieser Art, das keine hieratische oder politische Satzung band, und das von seinen ägyptischen Nachbarn her die Laute seit Jahrhunderten besass, konnte in guter Stunde am ehesten auf einen solchen Einfall gerathen.

Unter den Blasinstrumenten nahm die Flöte den Vorrang ein, sie war neben der Lyra und Kithara das dritte eigentliche Nationalinstrument. Der Mythen, welche ihre asiatische Abkunft andeuten, ist bereits gedacht worden. Die Flöte mag zugleich mit den kleinasiatischen ausschweifenden Naturculten, jener wilden Klage um den gestorbenen, dem schwärmenden Jubel über den wiederbelebten Gott nach Griechenland gekommen sein [1]). Sie wurde zuerst zur Elegie gespielt und war daher auch eben so sehr ein zur Klage gestimmtes als ein dem Dionysoszuge eigenthümliches Instrument; auf dem Schilde des Herakles wird der Zug des Komos von Flötenbläsern begleitet. [2]) Daher blieb auch der Flöte, welche bei uns für das sanfteste, mildeste, nur zum Ausdrucke schmelzender Zärtlichkeit oder weicher Trauer geeignete Instrument gilt, bei den Griechen der Ruf, ein aufregendes, orgiastisches Tonwerkzeug zu sein, wobei man freilich nicht ausser Acht lassen darf, dass die mehr pfeifenartige Langflöte der Griechen greller und schärfer, mehr wie unsere Oboe geklungen haben mag. Die Flöte war spä-

---

1) S. Duncker, Geschichte des Alterthums, Bd. 4. S. 267.
2) Vers 281—285.

testens schon im siebenten Jahrhundert v. Chr. in Griechenland einheimisch; denn auf dem Kasten des Kypselos fanden sich Abbildungen phrygischer und griechischer Flöten [1]), und Polymnestos von Kolophon brachte um das Jahr 620 v. Chr. mit der lydischen Harmonie zugleich die Flötenmusik als Begleitung des festlichen Choralgesanges nach Sparta. Im ersten Drittel des sechsten Jahrhunderts fand sie an Echembrotos, an Pythokritos von Sikyon und an Sakadas von Argos, der zuerst ein Flötenstück allein, ohne damit einen Gesang zu begleiten, vortrug, eifrige Förderer. Diese Drei errangen zu Delphoe mit ihrem Flötenblasen bei den pythischen Spielen wiederholt den Sieg: in der zweiten Pythiade (582 v. Chr.) siegte Echembrotos mit der Flötenbegleitung, Sakadas als Solospieler, in der 3., 4. und 5. Pythiade (576, 572, 568 v. Chr.) blieb in eben dieser Weise Pythokritos Sieger. Der Gott, der den Leuten, welche die Flöte seiner Lyra vorgezogen hatten, zur Strafe Eselsohren ansetzte oder ihnen die Haut abzog, musste sich gefallen lassen, dass das pythische Flötenspiel (τὸ αὔλημα τὸ πυθικόν) einen Hauptbestandtheil der Feier seines Sieges über den Pythondrachen bildete. Zwar versuchte man es in der 6. Pythiade (564 v. Chr.) die Flöte aus der Reihe der wettstreitenden Instrumente zu streichen, aber schon in der 7. und 8. Pythiade (560, 556 v. Chr.) half sie abermals dem Pythokritos zum Siege, und in der 24. und 25. Pythiade (492, 488 v. Chr.) siegte durch sie Midas von Agrigent. Während des Wettstreites zerbrach das Mundstück seiner Flöte, er blies ohne Unterbrechung weiter. Schon diese Geistesgegenwart und Geschicklichkeit sicherte ihm den Preis, man fand sogar den Ton der Flöte viel schöner, und Pindar verherrlichte den Sieg in der zwölften pythischen Ode. [2]) Zu den gepriesenen Förderern des Flötenspieles gehörte insbesondere auch der Thebaner oder Tegeate Klonas, der seine epischen und elegischen Dichtungen mit der Flöte begleitete und dazu eigene νόμους αὐλῳδικούς componirte. Bei so bewandten Umständen durfte die Flöte nicht länger ein Tonwerkzeug von bedenklich barbarischer Abkunft bleiben, sie musste auf irgend eine Nationalgottheit zurückgeführt werden. Da sang denn Pindar von der Kunst,

— — so einst
Pallas erfand und der furchtbarn Gorgonen
Trauervoll vortönend Weh darstellt Athana.
Was aus der unnahbarn Jungfraun Häuptern von Schlangen sie leis'
Niedergeträufelt vernahm bei klagenumweinetem Weh,
Als ihnen vernichtend der Schwestern drittes Theil Perseus ergriff.
— — Doch da den theueren Mann aus dieser Gefahr sie mit Macht

1) Pausan. V. 17.

2) Μιδαὶ Ἀκραγαντίνῳ αὐλητῇ. Vers 28 spielt Pindar nach Tycho Mommsens Meinung auf das Ereigniss an: „erscheint ein Glücksfall unter den Menschen u. s. w.“

Entrissen, da ordnet die Jungfrau wohl der Flöt' alltönend Lied [1]),
Dass es der Euryale aus heftiger Kiefer hervor
Entstürzete Klagen, den vielliedreichen Laut nachahmt im Rohr
Dies fand sie, und gab das Erfundne ein Eigenthum für Männer dar,
Nennend die Weise der Kunst „vielhauptige.“ [2])

Also ahmte Athene in der Flöte die Klagen der Medusaschwestern Stheno und Euryale und das pfeifende Zischen der ihr Haupt umgebenden Schlangen nach, das sie hören liessen, als Perseus mit Athenes Hilfe der Medusa das Haupt abgehauen. Das war eine echt böotische Lokalmythe, wie sie dem Thebaner Pindar leicht einfallen konnte, denn die Böotier waren grosse Flötenbläser und grosse Verehrer der Athene Onka, die vor einem nach ihr genannten Stadtthor vor Theben ein hochgehaltenes Heiligthum hatte, und ist es wahr, dass (so wie in Phrygien das Schilf der Aulokrene) in Böotien das in reicher Fülle wachsende Schilf des Kopaissees Anlass zur Ausbildung der böotischen Flötenmusik geworden, so möchte man die Entstehung des guten deutschen Spruches, dass „wer im Rohre sitzt, leicht Pfeifen schneiden könne,“ nach Böotien versetzen.

Um die Zeit der Perserkriege, d. i. im 5. Jahrhundert, bildete das Flötenblasen einen Theil der musischen Bildung der Knaben. Diese Sitte erhielt sich in dem Flötenlande Böotien [3]), noch der grosse Epaminondas lernte diese Kunst von einem Meister Namens Olympiodoros. In Athen kam die Sache zur Zeit des Perikles, also im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts in Verruf, sei es, dass man bei den ewigen Spöttereien über die böotischen Böotier sich von ihrem Leib- und Lieblingsinstrumente lossagen wollte, sei es, dass die Ansicht des späteren Aristoteles von der bedenklich leidenschafterregenden Wirkung der Flöte schon damals nachdrücklich geltend gemacht wurde. [4]) Der freigeborne Athener verschmähte es fortan, die Flöte blasen zu lernen; da man aber den einmal beliebten musikalischen Genuss nicht gerne entbehren mochte, so fanden fremde, insbesondere böotische Flötenbläser zu Athen die beste Aufnahme. Die Flötenvirtuosen hatten allmälig eine ganz andere Stellung errungen, als ursprünglich den zum Dithyrambos spielenden Flötenbläsern zugestanden worden. Letztere waren blose Miethlinge der den Dithyrambenchor aufstellenden und leitenden Dichter gewesen und wurden von diesen bezahlt. Allmälig wurde der Antheil an der Ehre der Ausführung auch für diese Mithelfer ein grösserer. Suidas erzählt,

1) *Παρθένος αὐλῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος.*

2) *Κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον.* Bippart meint, dass ein alter Nomos dieses Namens den Pindar zur Erfindung obiger Mythe anregte.

3) In den Acharnern des Aristophanes tritt ein Thebaner in Begleitung einer Bande Flötenbläser auf.

2) Alkibiades mochte aus demselben Grund nicht Flöte blasen, wie die Göttin Athene: die Verzerrung der Gesichtszüge verleidete ihm die Sache.

dass Antigenides, Sohn des Satyros, ein thebanischer Flötenbläser und Flötenspieler des Dithyrambendichters Philoxenos, in milesischen Schuhen und in krokosfarbigem Mantel[1]), d. h. in bacchischem Festanzug, gleichsam als dramatische Person auftrat. Zur Zeit des jüngeren Melanippides (Olymp. 80) war es Sitte geworden, dass die Flötenbläser von Staatswegen honorirt und dass ihre Namen, gleich jenen der Dichter, selbst öffentlich angeschrieben wurden. Das empfanden die Dichter sehr übel, und Melanippides machte seinem Unmuth in einem Gedichte unter dem Titel „Marsyas" Luft. An die phrygischen Sagen vom Flötenerfinder Marsyas und den Pindar'schen Mythos von der Flötenerfinderin Athene anknüpfend, und beide gleichsam vereinigend, dichtete er: Athene habe aus Verdruss über die sich beim Flötenblasen auf das Hässlichste verzerrenden Gesichtszüge ihr neu erfundenes Instrument weggeworfen, Marsyas habe es gefunden und sich in jenen unglücklichen Wettstreit mit dem kitharspielenden Apollo, dem Dichtergotte, eingelassen.[2]) Die Anspielung konnte nicht deutlicher und die Warnung für die Flötenbläser nicht nachdrücklicher sein. Glücklicher Weise wussten sie aber, dass den erzürnten Dichtern nicht Macht zu einer Exekution im Geschmacke der Marsyasmythe gegeben sei, und bliesen ruhig für eigene Rechnung fort. Da nun aber die Fabel des Melanippides in ganz Griechenland nacherzählt wurde, nahm der Dithyrambendichter Telestes von Selinus, ein eifriger Förderer des Flötenspielens, das Wort und dichtete eine etwas schwülstig gefasste Entgegnung: „Nicht glaub' ich die Sage, dass die weise Athana, als sie die klugerfundene Flöte im Bergwald genommen, sie aus Furcht vor schmählicher Verzerrung wieder wegwarf für den nymphengebornen, chorreigenführenden, wilden Marsyas. Was quälte hier sie so heisse Liebe zur Schönheit, da Klotho doch Jungfräulichkeit, ohne Ehe, ohne Kinder, ihr zugetheilt? Vergeblich verbreitet der Dichter Wort die tadelsüchtige Schmähung trefflicher Künste (den Menschen verhasset). Es gab das lauttönende Werkzeug der Göttin erhobener Athem, gefördert von der glänzenden Hände Gewandheit, dem lautes Getöne liebenden Bromios!"[3])

So wurde also aus dem verächtlich weggeworfenen Instrument

---

1) Suidas ad voc. Ἀντιγενίδης.

2) Athenäus XIV.

3) Julius Pollux zählt mit seiner gewöhnlichen Vollständigkeit, IV. 9, ein langes Register der Grimassen auf, die ein Flötenbläser allenfalls machen kann, und meint: es sei ein Vorzug, wenn er beim Flötenspielen keine Gesichter schneidet. Aristoteles (Polit. VIII) deutet den „sinnigen" (εὔλογος) Mythus von der flötewegwerfenden Athene in moralisch-allegorisirendem Sinne: Athene habe die Flöte weggeworfen, nicht weil sie beim Flötenblasen entstellt wurde, sondern als Göttin der Weisheit, da die Flöte auf geistige Bildung (διάνοια) keinen günstigen Einfluss übe.

vielmehr ein Ehrengeschenk der Göttin an Dionysos. Dass späterhin eine Flötenbläserin es in Athen selbst bis zu einem Tempel und göttlicher Verehrung bringen konnte, haben wir schon erzählt. Das Flötenspiel wurde so sehr ausgebildet, dass die Meister der Flöte ihre besonderen Schuleigenheiten und Feinheiten hatten, sogar ihren Sektengeist: so stand zu Philipps von Makedonien Zeiten die Schule des Antigenides und jene des Dorion in offener Fehde; wie es scheint, war erstere conservativ, die andere reformlustig. Auch der berühmte Flötenbläser Telephanes von Samos trat als Reformator der Flöte auf, er blies stets ohne das Mundstück anzuwenden, suchte die Flötenmacher zur Weglassung dieses herkömmlichen Bestandtheiles zu bereden, und entsagte lieber der Bewerbung um den Preis bei den pythischen Spielen, wo Neuerungen nicht zulässig waren, als dass er von seinem Grundsatze abgewichen wäre. Man hatte für die Flöte eine Menge eigener Nomen. Zu den ältesten und berühmtesten gehörte neben dem schon genannten „vielköpfigen Nomos" auch der harmatische Nomos, die Streitwagenweise (von ἅρμα) des Olympos, jene Melodie von so aufregend kriegerischem Klange, dass Alexander der Grosse bei ihrem Anhören die Waffen ergriff. Auch den pythischen Drachenkampf Apollons feierte ein Nomos des Olympos, und gewisse andere Weisen desselben alten Tonkünstlers, epitymbische Nomen (νόμοι ἐπιτύμβιοι), waren vermuthlich eine klagevolle Begräbnissmusik.[1]) Der kläglichste aller Nomen, eine Art Trauermarsch, war der Nomos Kradias, welcher in den ionischen Städten die schauderhafte Bestimmung hatte, die zum Menschenopfer bestimmten Personen auf ihrem Todesgange zu geleiten.[2]) Der Elegiendichter Mimnermos liess zu seinem Vortrage öfter diese Melodie spielen.[3]) Ein anderer sehr alter Nomos war der schon genannte hierakische. Der „pythische Nomos des Sakadas", mit dem dieser Künstler in Delphoe gesiegt, blieb in Ansehen; ferner gab es einen Kreisnomos (κυκλικός) des Euios, einen spondeischen Nomos epibomios (ἐπιβώμιος) auf den Altar, der, wie es scheint, ein Opferhymnus war; einen Nomos Klonas, der offenbar von Klonas, dem Flötenbläser, den Namen hatte. Der Nomos Schönios oder Schöniones, den man dem Terpander zuschrieb[4]), kann, da „Binsenmelodie" keinen Sinn gibt,

1) Pollux, IV. 10. Die Analogie zu den Hochzeitliedern, ἐπιθαλάμια, liegt in der Wortbildung. Flöten als Begräbnissmusik fanden wir schon bei den Aegyptern und Hebräern.

2) Unseren unbedingten Hellenenanbetern sollte man von Rechtswegen zuweilen den Nomos Kradias vorblasen und die Geschichte von den Neffen des Xerxes vor der Schlacht bei Salamis erzählen.

3) Julius Braun, Gesch. d. Kunst, Bd. 2. S. 290.

4) Pollux behauptet, dass die Flötennomen Schöniones und Apothetos dem Terpander nur irrig zugeschrieben werden (IV. 9). Die meisten obbenannten Nomen finden sich bei Pollux genannt (IV. 10).

gleich anderen nach dem Orte der Entstehung benannten Nomen, vielleicht auf die festlichen Opfer des Poseidon zu Schönos am korinthischen Isthmus (wo sich auch das Grab des Sisyphos befand) bezogen werden. Sogar zur Pferdezucht hatte man einen eigenen, „Hippothoros“ (Beschäler) genannten Flötennomos, den man so anwendete, wie weiland Jakob bei der Schafzucht die bunten Stäbe.[1]) Der pythische Flötennomos bestand nach Pollux aus fünf Hauptteilen: πεῖρα die Prüfung, κατακελευσμός die Aufforderung, ἰαμβικὸν, σπονδεῖον, die jambische und spondeische Abtheilung, und endlich καταχόρευσις der Reigen. Den Gegenstand bildete die Darstellung (δήλωμα) des Kampfes Apollons gegen den Drachen, im ersten Theile prüfte Apoll den Ort, ob er zum Kampfe geeignet sei, im zweiten rief er den Drachen (παρακαλεῖται τὸν δράκοντα); im Jambikon wurde der Kampf vorgestellt, wobei die Flöte die Stösse der kriegerischen Trompete und, in einer besonderen, Odontismos genannten Vortragsweise, das wüthende Zähneknirschen des pfeilgetroffenen Ungeheuers ausdrückte[2]); das Spondeion stellte den Sieg des Gottes vor (δηλοῖ τὴν νίκην τοῦ θεοῦ), im Schlusssatze aber tanzte der Gott die Siegesfeier (ὁ θεὸς τὰ ἐπινίκια χορεύει). Einer Nachricht Strabos[3]) danken wir die Kenntniss, wie der Compositeur dieser ersten und ältesten aller Programm-Musiken geheissen. Es war Timosthenes, Schiffscapitain (ναύαρχος) des zweiten Ptolemäos (Philadelphos, geb. 309, regierte von 285 bis 246). Es fällt also dieses Tongemälde in eine Zeit, wo sich die griechische Kunst überhaupt bereits in allerlei raffinirten Aufgaben gefiel und der alten edeln Einfachheit nicht mehr ganz treu war. Nach Strabo wirkten bei diesem ohne Gesang von Flöten vorgetragenen Tonstücke auch Kitharisten mit (προσέθεσαν δὲ τοῖς κιθαρῳδοῖς αὐλητάς τε καὶ κιθαριστὰς χωρὶς ᾠδῆς) und er nennt fünf Bestandtheile: ἀνάκρουσις, ἄμπειρα, κατακελευσμός, ἴαμβοι καὶ δάκτυλοι, σύριγγες. Die Anakrusis war die Einleitung, die Ampeira der erste Kampfversuch (πρώτη κατάπειρα τοῦ ἀγῶνος), der Katakeleusmos der Kampf selbst, die Jamben und Daktylen feierten den Sieg, die sogenannten Syringen ahmten das Verenden des Ungeheuers (ἔκλειψιν τοῦ θηρίου) nach, indem die Flöten ein pfeifendes Zischen (τινάς συριγμούς) und vermuthlich rasche, kurze Läufe, wie sie der Syrinx eigen sind, hören liessen. Böckh vereinigt die anscheinend von einander abweichenden Angaben des Pollux und Strabo in solcher Art, dass er annimmt, das Stück habe mit der Peira begonnen, welche die Vorbereitung zum

1) Dieser Nomos wird in einem kleinen Aufsatze Plutarch's „über die Gefahr üppiger Musik“ erwähnt. Ein scharftönendes Hirtenhorn der Libyschen Nomaden hiess Hippophorbos.

2) καὶ τὰ σαλπιστικὰ κρούματα, καὶ τὸν ὀδοντισμὸν, ὡς τοῦ δράκοντος ἐν τῷ τετοξεῦσθαι συμπρίοντος τοὺς ὀδόντας. Pollux, IV. 10.

3) Strabo, IX.

Kampfe malte und zugleich als Präludium oder vielmehr als eine Art Ouverture das Folgende einleitete[1]). Denn erst die Anakrusis, die nach Böckh's Ansicht von Kitharisten vorgetragen wurde, war das eigentliche Präludium oder Ritornell. In der Ampeira besieht Apollon den Kampfplatz, im Katakeleusmos fordert er den Drachen zum Kampfe auf, unter den (ohne Zweifel chormässig gesungenen) Zurufen der Parnassier „Je Päan, je Päan!" Die Jamben, während welcher der Gott mit dem Drachen kämpft, enthalten auch die Trompetenrufe und den Odontismus. Die Jamben sind geeignet, den Kampf zu malen; auch bemerkt ein Grammatiker, dass darin ein Ausdruck des Schmähens lag (λέγεται γὰρ ἰαμβίζειν τὸ λοιδορεῖν) [2]). Nach Böckh's Meinung fielen hier wirklich Trompeten ein, während die Flöten das Wuthgezisch des Drachen ausdrückten. Nach siegreich beendetem Kampfe geschah die Opferspende (σπονδή) in den Daktylen (derselbe Theil, den Pollux σπονδεῖον nennt) und zwar nach Bemerkung des Grammatikers zu Ehren des Bacchus, welchen sich nach seiner weiteren Angabe ein Satz im kretischen Metrum (τὸ Κρητικόν) zu Ehren des auf Kreta geborenen Zeus anschloss, und ein Satz im ionischen Rhythmus *a majori*, genannt Metroon (μητρῷον), zu Ehren der Mutter Erde, die ja die „Urprophetin" war (πρωτόμαντις γαῖα, wie sie Aeschylos in den Eumeniden nennt) und auch das delphische Orakel, den Ort des Drachenkampfes, ursprünglich innegehabt. Böckh vermuthet, dass dieses Metroon nach phrygischer Weise von Flöten und Pauken ausgeführt wurde. Die Syringenpfiffe endlich mahnen an die Mythe von den von Athene auf Flöten nachgeahmten Klagetönen der Schlangen bei Medusa's Tod (von denen Pindar singt), Apollon tanzt zugleich in der Katachoreusis den Siegesreigen. Wenn nun also dieser Nomos kein blosses Solostück für Flöten war, sondern auch Kitharen, Trompeten und Pauken mitwirkten, so haben wir daran das erste und älteste Beispiel einer Symphonie, und obendrein einer Symphonie mit Programm, einer „symphonischen Dichtung" im strengsten Wortverstande, die zugleich kraft der Daktylen, Kretiker und des Metroon in das Fach der religiösen, der Kirchenmusik einschlägt. Der Tonsetzer unserer Tage, der bereits eine ganze Reihe symphonischer Dichtungen geschrieben, mag also in Timosthenes einen Geistesverwandten begrüssen. Jedenfalls gehörte zu der blossen Unternehmung einer solchen Tondichtung zu einer Zeit, wo nicht lange vorher Platon gesagt hatte, bei blossen Instrumentalstücken könne man durchaus nicht wissen, was damit gemeint sei, ein sehr origineller Geist, und der Seesturm des Timotheus kommt gegen diese ausführliche Tonmalerei gar nicht in Vergleichung.

---

1) Böckh, de metr. Pind., S. 182.
2) Auch Strabo sagt: ὁ δὲ ἴαμβος κακισμοῖς καὶ τῷ ἰαμβίζειν.

Eine grosse Zahl von Nomen für die Flöte, welche insbesondere zum Tanze geblasen wurden, zählt Trypho auf: Komos, Bukoliasmos, Gingras, Tetrakomos, Epiphallos, Choreios, Kallinikos, Polemikon, Hedykomos, Sikynnotyrbe, Thyrokopikon (auch Krusithyron, der „Thürklopfer", genannt), Knismos, Mothon[1]), andere nennt Plutarch: Apothetos, Elegoi, Komarchios, Schönion (schon vorhin erwähnt) Kepion, Deios, Trimeles, und gewisse „Polymnastisch" genannte Nomen[2]). Die zahlreichen Benennungen, die sich auf charakteristische Unterschiede gründen mussten, zeigen, wie fleissig die griechischen Musiker waren. Mehr als die Benennungen kennen wir freilich nicht.

Den Bukoliasmos soll ein sicilischer Hirt Namens Diomos erfunden haben, auch der Name deutet auf eine Hirtenmelodie. Der Gingras wurde, wie es scheint, auf jenen ursprünglich phönikischen Flöten vorgetragen; die Namen Komos, Epiphallos, Sikynnotyrbe, Polemikon (der „Kriegerische"), Kallinikos („Schönsieg") lassen wenigstens auf die Art der zugehörigen Tänze schliessen, wenn uns auch die Hauptsache, die Melodien, leider nicht erhalten worden.

Am reichsten ausgebildet war die Flötenmusik bei den Böotiern — und es war kein kleiner Beweis für die „nicht ethische, sondern orgiastische" Natur der Flöte, dass die Böotier in Bildung u. s. w. die Athener nicht erreichten, sondern etwas Bäuerisches und Rohes behielten.[3]) Bei den Spartanern leitete die Flöte den Chorgesang[4]) und war das Instrument der Feldmusik. Bei Opfern und bei Gastmahlen durfte sie nicht fehlen. Plutarch hält ihr in dieser Beziehung eine warme Lobrede, im Gegensatze gegen den Platon-Aristotelischen Flötenhass. „Die Flöte", sagt er, „kann bei der Mahlzeit durchaus nicht entbehrt werden, denn sowohl die Trankopfer als die Kränze machen ihre Gegenwart nothwendig — zuerst begleitet sie den an die Gottheit gerichteten Lobgesang, dann dringt sie mit ihren lieblichen und hellen Klängen ins Gehör und verbreitet heitere Ruhe bis ins Innere der Seele."

Die von Platon und Aristoteles ausgesprochene Abneigung gegen die Flötenmusik beruht eigentlich auf demselben Grunde, der

1) Athen. XIV. 9.
2) De mus. 4.
3) Dennoch gingen aus der Mitte dieser Bauern Männer wie Pindar und Epaminondas hervor, und der Löwe auf dem Schlachtfelde von Chäronea erzählt noch heut von der Bravheit der Thebaner. Man darf nicht vergessen, dass die überwitzigen eiteln Athener ihrer Eifersucht gegen Böotien in Bonmots Luft machten und eigentlich hier keinen Glauben verdienen. Wäre z. B. nach Voltaire's Baron Thunder-ten-Tronk und dessen Tochter Cunegonde im 18. Jahrhundert etwa ein richtiger Begriff von deutscher Sitte, deutscher Bildung zu gewinnen?
4) Athen. XIV.

in dem Marsyasmythus dem Apollon zum Siege verhilft — der Flötenbläser konnte seiner Musik nicht auch das Wort gesellen (es wäre denn, dass ein Anderer mitsang). Röth bemerkt, dass für die Griechen der Klang der Lyra, den sie mit Hymnen zu Ehren der Götter gepaart zu hören gewohnt waren, schon durch diese Reminiscenz etwas Feierliches und Gottesdienstliches haben möchte, wie für uns der Klang der Orgel. [1] Hiernach standen Lyra und Flöte einander beinahe wie geistliche und weltliche Musik gegenüber, obwohl die Flöte beim Opfer doch auch zum Götterdienste herbeigezogen wurde. Ein Vorspiel von Flöten hiess Proaulion (*προαύλιον*), Zwischenspiele wurden Mesaulia (*μεσαύλια*) genannt. [2] Ein Flötensolo ohne Gesang wurde als *ψιλὴ αὔλησις* bezeichnet, analog dem *ψιλὴ κιθάρισις* genannten Solospiel auf der Kithara.

Das Geschlecht der Flöten theilte sich in die Arten der einfachen, doppelten und vielröhrigen Flöte. Die einfache Flöte, Monaulos oder auch vorzugsweise Aulos genannt, war das eigentliche Instrument der Künstler, der Solospieler, der Virtuosen. Sie war eine Langflöte, oboenartig aus Bux, Lorberholz, Elfenbein [3]), Rohr, Lotos, auch wohl Metall verfertigt, mit einem Mundstücke versehen, welches *γλωττίς*, lingula (Zünglein) hiess und wohl nicht von Metall, Horn oder Holz gemacht war, sondern wahrscheinlich wie bei unseren Oboen aus Rohr verfertigt wurde, da es bei längerem Gebrauche der Abnützung unterlag und damit unbrauchbar ward. [4] Doch gab es den Abbildungen nach auch Flöten mit einfachem Schnabel, gleich unseren Kinderpfeifen. Es mag aber auch Mundstücke von Metall gegeben haben, da Pindar in der 12. Pythischen Ode von „Erze und Schilfrohr" redet. Das ganze Mundstück der Flöte hiess Holmos (*ὅλμος*, Cylinder, Walze), der zunächst angränzende Theil Hypholmion, das eigentliche mit Tonlöchern versehene Flötenrohr wurde Bombyx genannt (von *βόμβυξ*, die Luftröhre der Vögel) [6]), Trypema (von *τρύπα*, Loch) die Schallöffnung und

1) Röth, Geschichte der abendl. Philosophie. Bd. II. Abth. Pythagoras.

2) Aristoteles Rhet. III. 14.

3) Die Elfenbeinflöte war ursprünglich phönikisch, aus Lotos war eine in Alexandrien beliebte Querflöte „Photinx", aus Rohr der „Calamaulos" verfertigt. Athen. IV, 77.

4) Julius Pollux spricht von „ausgeflöteten alten Mundstücken" *ἐξηυλημέναι γλῶτται παλαιαί*, und sagt an anderer Stelle: *φαῦλος αὐλὸς καὶ ἄγλωττος*. A. a. O. IV. 9.

5) *λεπτοῦ διανισσόμενον χαλκοῦ θαμὰ καὶ δονακῶν.* Johannes Tycho Mommsen (des Pindaros Werke) übersetzt „durch feingewundenes Erz oft wechselnd gedrungen und Rohr" und bemerkt dazu: „das feingewundene Erz ist das Mundstück." Friedrich Thiersch bemerkt zu derselben Stelle: „nahe der Stadt Orchomenos an den schilfigen Ufern des Kephisus oder im Gehege der Nymphe Kaphisis wohnen die Rohre (*ναίοισι*), sind sie einheimisch, welche als die besten zur Bereitung der Mundstücke an den Flöten geachtet wurden."

6) Herr von Drieberg hält die Bombyx oder die Bombyces für Klappen.

Paratrypemata die „Nebenlöcher", d. i. die Tonlöcher zum Greifen der Töne. Sie waren meist nur einfach in das Flötenrohr gebohrt, zuweilen aber, besonders bei den krummen phrygischen Flöten, von kleinen vortretenden Cylindern eingefasst. Solcher Tonlöcher gab es anfangs nur wenige (*foramine pauco*, sagt Horaz im Pisonenbrief), sodass die ältesten Flöten deren nur zwei gehabt zu haben scheinen und davon „diope" (zweilöcherig) hiessen. [1]) Flöten mit drei Tonlöchern hiessen „halboffen — hemiope oder mesokope" — hatten sie dagegen drei Löcher an der Vorderseite und rückwärts ein mit dem Daumen zu schliessendes, so nannte man sie „hipotrete." [2]) Natürlich war der Tonumfang gering. Alexandrides erregte Bewunderung, dass er es verstand, derselben Flöte hohe und tiefe Töne zu entlocken. [3]) Wie man für jede Tonart eine eigens gestimmte Lyra haben musste, so auch eigene Flöten (etwa wie wir *C*, *A*, *B* u. s. w. Clarinetten haben). Als geeignete Tonarten nennt Julius Pollux die dorische, phrygische, ionische, lydische und syntonische. Allmälig kam die Idee auf mehr Tonlöcher anzubringen — der Erste, der es versuchte, soll der Thebaner Diodoros gewesen sein. [4]) Bei Spohn findet sich die Abbildung eines Sarkophagreliefs aus der Villa Mattei in Rom, auf dem eine Muse dargestellt ist, welche eine Doppelflöte mit je fünf Tonlöchern hält. Pronomos von Theben verstand es auf derselben Flöte dorisch, phrygisch und lydisch zu blasen — die Sache dünkte seinen flöteliebenden Landsleuten so ausserordentlich, dass sie ihm eine Statue neben jener ihres grossen Epaminondas setzten. [6]) Eine so tonreiche Flöte hiess, „vollkommen" (αὐλὸς τελειός), und solche vollkommene Flöten dienten beim pythischen Wettkampfe (τελειοὶ πυθικοί). [7]) Neben den Langflöten waren auch Querflöten, Schrägflöten bekannt, sie hiessen πλαγιαυλοὶ und φότιγγες, erstere waren aber keine eigentlich griechischen, sondern, nach Pollux, libysche Instrumente [8]), und die Photinx war in Alexandrien zu Hause.

1) Vielleicht hat von der alten zweilöchrigen Flöte, der tibia *biforis*, die italienische „pifera" und unsere „Pfeife" den Namen. Die Bezeichnung biforis (dat tibia cantum, bei Virgil) wird auch für die Doppelflöte gebraucht, wegen der beiden Schallöffnungen. Wir sind, was technische Ausdrücke betrifft, sehr oft an Dichter und Schriftsteller angewiesen, welche es nicht genau nahmen.

2) Athen. IV. 25.

3) Athen. XIV.

4) Pollux IV. 10.

5) A. a. O., IV. 11.

6) Pausan. IX. 12.

7) Pollux IV. 10.

8) A. a. O. Wir haben solche Schrägflöten, welche so diagonal gehalten wurden, wie der Derwisch noch jetzt seine drei Fuss lange Nay hält, schon auf den Denkmalen der Pyramidenzeit gefunden. Irrig ist es unter Plagiaulos eine gleich einer Zinke oder einem Lituus gekrümmte (phrygische) Flöte zu verstehen. Pollux nennt gekrümmte Hörner nicht πλάγιοι, bei Artemidorus heissen sie vielmehr στογγύλοι; πλάγιος heisst nicht „krumm", sondern schief, schräg, seitwärtig.

Die griechischen Kunstdenkmale ignoriren sie auch völlig, obwohl die Stellung des Flautotraversisten von vorne gesehen malerischer ist als jene des Langflötenbläsers. Man kannte übrigens in Griechenland eine reiche Auswahl exotischer Flöten, insbesondere eine Magadis, dann die schon erwähnten phrygischen, phönikischen und arabischen Flöten, ägyptische Giglarosflötchen [1]), tyrrhenische Flöten u. s. w. [2]) Die Namen berekynthische, idäische, mygdonische u. s. w. Flöten scheinen keine besondern Spielarten, sondern nur die beim Kybeledienste gebräuchlichen Pfeifen im Allgemeinen zu bezeichnen. Man unterschied ferner Jungfrauenflöten (αὐλοὶ παρθένιοι) zu deren Schall die Jungfrauen ihre Chortänze ausführten, Knabenflöten (παιδικοὶ), die zum Gesange der Knaben, und Männerflöten (ὑπερτέλειο), die zu den Männerchören ertönten. [3]) Nach der Art der Verwendung gab es Kriegsflöten (αὐλοὺς ἐμβατηρίους), Opferflöten (σπονδειακούς), und Theaterflöten (ὑποθεάτρους). [4]) Die italischen Dorier hatten, nach Amerias von Macedonien, eine „Tityronos“ genannte Flöte. [5]) Die Flöte galt für wichtig genug, dass ihr Aristoxenos seine Schrift περὶ αὐλητῶν ἢ περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων widmete, und eine Monographie „vom Flötenbohren“ (περὶ αὐλῶν τρήσεως) schrieb [6]); auch die Pythagoräer Euphranor und Archytas schrieben Abhandlungen über die Flöten. Der Flötenmacher hiess αὐλοποιός; man unterschied auch besondere Flötenbohrer αὐλοτρύπης, und da das Mundstück von Rohr, wie bei unseren Oboen, eine grosse Sorgfalt erheischte, Mundstückmacher γλωττοποιός. [7]) Gute Instrumente standen hoch im Preise. Nach einer Notiz Lukian's soll der berühmte Flötenspieler Ismenias von Theben eine Flöte mit drei Talenten (ungefähr 3000 Thaler) bezahlt haben. Bei solchen Preisen ist es begreiflich, dass ein geschickter Flötenmacher, wie Theodoros, der Vater des Redners Isokrates, ein reicher Mann werden konnte. Man verwahrte die Flöten, wenn sie nicht gebraucht wurden, sorgfältig in eigenen Futteralen — Aulotheken. [8])

---

1) Von einigen anderen wissen wir nur die Namen, so die von Pollux erwähnten ἰθουδοὶ, so eine kleine, Skytalia genannte Flöte, so die „Athena“ (ἀθηνᾶ) eine Flötenart, die Nikopheles der Thebaner zur Begleitung einer Athenenhymne blies u. s. w. Eine Flötengattung hiess, gleich jenem lydischen Saiteninstrumente, Magadis. Ion von Chios, ein Zeitgenosse des Sophokles, nennt in der „Omphale“ die Magadis eine lydische Flöte (Athen. XIV. 9); Tryphon spricht von einer Flöte, genannt Magadis, und der Grammatiker Aristarch versichert: die Magadis sei eine Flöte.

2) Die tyrrhenischen Flöten klangen stark und wurden im Kriege gebraucht.

3) Pollux IV. 10.

4) A. a. O. 81. 82.

5) Athen. IV. 77. Der bei Virgil beliebte Schäfername Tityrus scheint damit in Verbindung zu stehen

6) Sie sind verloren gegangen.

7) Pollux IV. 9.

8) A. a. O. X. 33.

Die Doppelflöte war nicht das ausgebildetere, sondern das alterthümlichere, rohere Instrument, der Uebergang von der vielröhrigen Syrinx zur einfachen Flöte. Sie diente nicht etwa Doppeltöne zu blasen, sondern war dazu vorhanden, dem Bläser ein grösseres Tongebiet in tiefen und hohen Tönen zu öffnen, wenn er es nicht verstand, wie jener Alexandrides, tiefe und hohe Töne auf demselben Flötenrohr hervorzubringen.[1] Nur jene in späterer Zeit vorkommenden Flöten, wo beide Flötenröhren in demselben Holmos befestigt sind und mit derselben Glottis angeblasen werden, müssen nothwendig zusammengetönt haben — aber wohl so, dass die tiefere Flöte nur wie ein Pedal oder Dudelsack mittönte — gerade wie es bei dem Arghoul der ägyptischen Fellahs noch der Fall ist. Dieser gemeinsame Holmos scheint erdacht worden zu sein, um einen unangenehmen und lächerlich anzusehenden Apparat entbehrlich zu machen — die sogenannte Phorbeia — von den Römern capistrum geheissen, ein breites Leder mit zwei Löchern, das sich der Flötist vor den Mund binden musste. In die zwei Löcher wurden die zwei Flöten gesteckt. Nach der gewöhnlichen Meinung diente es als eine Art Windlade, damit der Athem des Bläsers nicht zwischen den beiden Flöten entweiche, und wirklich wurden im alten Aegypten die sehr dünnen Doppelflöten, die auch einen seitwärtigen festen Zusammmendruck der Lippen gestatteten, ohne einen solchen Apparat gespielt. Fétis meint aber, dass die Phorbeia nur dazu diente, den Flöten Halt zu geben.[2] Durch den Grammatiker Servius wissen wir, dass die Flöte der rechten Hand ein einziges Tonloch, jene der linken zwei Tonlöcher hatte. Schon dieses höchst beschränkte Tonvermögen lässt die alterthümliche Einfalt des Instrumentes erkennen. Sonst wissen wir, dass die *tibiae dextrae* lang und tieftönend, die *tibiae sinistrae* kurz und hochtönend waren. Ein antikes Wandgemälde des Museo Borbonico zeigt, wie Marsyas den Olympos die Doppelflöte blasen lehrt, in ganz interessanter Weise. Der Jünger muss vorläufig die eine Flötenröhre behandeln lernen, während ihm der Lehrer die Hand mit der andern Flöte fest- und vom Munde entfernt hält. Es sind lange *tibiae dextrae*.[3]

Vollends alterthümlich und hirtenmässig war die Syrinx, die

1) Deutlich genug folgt dieses aus einer Stelle des Apulejus (Florida I.) „primus Hyagnis in canendo manus discapidenavit, primus duas tibias uno spiritu animavit, primus brevis et dextris foraminibus *acuto tinnitu et gravi bombo concentum musicum miscuit.*“ Eine merkwürdige Doppelflöte bläst eine tanzende Mänade auf einem geschnittenen Stein des Museo Borbonico. Das eine Flötenrohr ist die gerade, das andere die phrygische gekrümmte Flöte. S. O. Müller und Wieseler Bd. II. Taf. XLVI. Fig. 580. Nach Guhl und Koner (S. 229) sind dies die phrygischen ἔλυμοι αὐλοί.

2) In der schon citirten Abhandlung, S. 97.

3) O. Müller und Wieseler, Bd. II. Taf. XLIII. Fig. 541.

Hirtenflöte; nach Ovid's artigem Märchen eine Erfindung des Pan, der die Nymphe Syrinx verfolgte. Wie Daphne in einen Lorbeer, wurde Syrinx in Schilfrohr verwandelt; Pan schnitt daraus Röhren von wechselnder Länge und spielte klagevolle Weisen. Es war gar nicht rathsam, während der Pansstunde, wo die Natur in tiefem Schweigen ruht, die Syrinx zu spielen.

„Ja nicht um Mittag, Schäfer, die Syrinx blasen! um Mittag
Nicht! Pan fürchten wir da! denn er pflegt vom Jagen ermüdet
Um die Stunde ja immer des Schlafs; gar wunderlich ist er,
Und ihm schnaubt der bittere Zorn aus der Nase beständig! [1])

Bei den Sicilianischen Schäfern ist die Syringe das Lieblingsinstrument, ein besonders willkommenes Geschenk [2]) und ein kostbares Besitzthum; Lakon beschuldigt den Komatas ihm die Syringe gestohlen zu haben, aber Komatas ruft entgegen:

„welche Syringe? Wann hattest du jemals, Knecht des Sibyrtas,
Eine Syring' im Besitz? Dir also wär's nicht genug mehr,
Dass du mit Korydon was auf der Halmpfeif' schnarrest wie immer?" [3])

So ungeschlacht Polyphemos ist — er rühmt sich gegen Galatea:

„Auch die Syringe versteh' ich, wie keiner umher der Kyklopen,
Wenn ich, o Honigapfel, dich sing', und daneben mich selber
Oft noch spät in der Nacht. [4])

Ein so schönes Stück ist daher oft der Preis des Wettgesanges:

„Doch was setzest du dann? was soll da bekommen der Sieger?
„Eine Syring', neunstimmig, gemacht von mir selber besitz' ich,
Unten so gleich als oben, gekittet mit weissestem Wachse,
Die sei von mir gesetzt — —"
„Eine Syring', neunstimmig, besitze fürwahr ich auch selber,
Unten so gleich als oben, gekittet mit weissestem Wachse —
Jüngst erst fertigt' ich sie, noch thut mir der Finger da wehe,
Weil im Schlitzen des Rohrs mich an ihm gar übel geschnitten." [5])

Genau so, indem man mit Wachs die Röhren verband und überdies durch Bindfaden dem Ganzen mehr Haltbarkeit gab, verfertigte man in den gar nicht mehr Thyrsis- und Damöt-gemässen Zeiten des Commodus die Syringen [6]), welche also bis in diese letzten Zeiten der antiken Welt hinein nicht ausser Gebrauch kamen. [7]) Der

1) Theokritos Idylle I. In einem Epigramm des Theokrit weiht Daphnis seine Syrinx dem Pan. Ueberhaupt ist die Syrinx das Hauptinstrument der bukolischen Welt; siehe auch Bion's „Achilleus und Deidamia" u. s. w.

2) Theokrit V. Idylle, v. 134.

3) Ebend. v. 5.

4) Idylle XI.

5) Idylle VIII.

6) Pollux IV. 9.

7) Noch jetzt verkauft man in Neapel artige aus durch starke Fäden verbundenen Rohrpfeifen zusammengesetzte Syringen. Eine solche vor mir liegende neapolitanische Syringe lässt die diatonische Durskala hören.

Aehnlichkeit der sich verkürzenden Pfeifen mit dem Flügel eines Vogels[1]) zu Liebe nannte man die Syringen auch wohl *πτερά*.[2]) Die einzelnen Röhren hiessen *αὐλίσκοι*, Flötchen.[3]) Die von Theokrit gebrauchte Bezeichnung als „neunstimmig" ist zuverlässig kein müssiges Beiwort, und die neuntönige Syrinx entspricht den Enneachorden der neunsaitigen Lyra. Virgil spricht von einer siebenröhrigen Syrinx.[4])

Unter den Werken bildender Kunst findet sich übrigens bei Darstellung bacchischer Aufzüge weit häufiger die Doppelflöte als die Syrinx. Unter einem interessanten, die Aufrichtung einer Dionysosherme darstellenden Basrelief sind als bacchische Instrumente eigens dargestellt: eine Syrinx, eine gerade Flöte mit trompetenartigem Schallbecher, eine gebogene phrygische Flöte mit zwei Tonlöchern, die durch einen cylinderförmig vortretenden Rand bemerkbar sind, und zwei Zymbeln.[5]) An der berühmten Gruppe des Pan, welcher den Olympos die Syrinx blasen lehrt, in Florenz ist die Syrinx nicht echt, sondern restaurirt.

Pollux beschreibt, etwas undeutlich, eine tyrrhenische Flöte, welche einer umgekehrten Syrinx glich, mit ehernen Röhren, starktönend, von unten anzublasen; also etwas dem chinesischen Cheng, oder einer kleinen tragbaren Orgel Aehnliches.[6])

Die wirkliche Orgel entstand im zweiten Jahrhunderte v. Chr. und ist also kein Instrument aus der Epoche der Blüte Griechenlands, sondern gehört, in Alexandrien erfunden, der gelehrten, polyhistorischen, luxuriösen alexandrinischen Epoche an und schliesst sich den Riesenbauten, Riesenstatuen, Riesenschiffen, Riesenbibliotheken und Riesenfestivitäten dieser Periode in der That besser an, als sie es der Perikleszeit gethan hätte. Die Orgel, wie sie die Gewölbe unserer Dome mit ihren mächtigen Accorden erschüttert, mit dem kunstreichen Gewebe von tausend singenden Stimmen füllt, in deren zahlreichen Registern der Donnersturm und die Nachtigal neben einander wohnen, ist aber mit den sehr be-

---

1) *πτέρυγι τὸ σχῆμα προσεοικέναι.* Poll. IV. 9.

2) In dem von Friedrich Bellermann herausgegebenen Anonymus heisst es: *ἐμπνευστὰ δὲ* (sc. *ὄργανα*) *αὐλοί τε καὶ ὑδραύλεις καὶ π τ ε ρ ά.*

3) *ἐξ ἀνίσων τοῖς μήκεσι μεγεθῶν γίνονται οἱ αὐλίσκοι.* Aelian. apud Porphyr.

4) Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula. —
Eclog. II. 37.

5) Müller und Wieseler Bd. II. Taf. XLIX. Fig. 615.

6) Pollux IV. 9. Er spricht dabei von „aufbrodelndem Wasser"; die Stelle lautet im lateinischen Texte: spiritu quidem minore, sed propter aquam ebullientem major sono ipsius spiritus emittitur. Im griechischen Texte: *φύσαι μὲν ὁ ἐλάττων ὕδατι δὲ ὁ μεῖζον ἀναθλιβομένῳ καὶ αὖραν πνεύματος ἀφιέντι* u. s. w. Wenn der Leser die Stelle verständlich findet, so soll es mir lieb sein — er ist dann glücklicher als ich.

scheidenen Apparaten der antiken Wasserorgel (ὕδραυλος, buchstäblich Wasserflöte) nicht in Vergleichung zu ziehen. Die Orgel war berufen, das Instrument der christlichen Kirche zu werden; die antike Zeit wusste damit nichts anzufangen, als daraus einen Luxusgegenstand der vornehmen Herrschaften zu machen, insbesondere bei den Römern, wie denn Nero in seinem Palaste zahlreiche Wasserorgeln hatte, und sie damals überhaupt die Stelle unserer Spieluhren in den Prunkgemächern vertraten — statt der mechanischen Walze voll Stifte hatte man dazu abgerichtete Sklaven, die, so oft es dem gnädigen Herrn beliebte, ihre Stückchen abspielten. Bei Gastmahlen wurde oft auf solche Weise Tafelmusik gemacht.[1]) Alles dieses gehört in die um zwei Jahrhunderte spätere Römerzeit, wo Griechenland bereits zu der Rolle eines Pädagogen oder Lustigmachers der Weltbeherrscherin Rom herabgewürdigt war. Der Klang der Wasserorgel wird nicht als mächtig, sondern vor Athenäus als süss und ergötzend (ὑδραύλεως ἦχος, πάνυ τις ἡδὺς καὶ τερπνός) geschildert.

Mozart nannte die Orgel nicht mit Unrecht den König der Instrumente. Dennoch hat dieser „König" sehr plebejische Aeltern, zwei rohe Hirteninstrumente: die Syrinx und die Sackpfeife. Die Orgel ist eine ins Grosse ausgeführte Vereinigung beider. Dazu kommt bei der ursprünglichen Wasserorgel noch ein dritter, sehr nützlicher, aber unmusikalischer Apparat — die Feuerspritze. Der Schmiedeblasbalg gibt bekanntlich die Luft stossweise von sich und mit Unterbrechungen in den Momenten des Füllens der frischen Luft in den Balg selbst. Wie bei einem Blasinstrument das gleichmässige Einströmen des Athems in die Tonröhre wesentlich ist, so bei der Orgel das gleichmässige Einströmen des Windes in die Pfeifen. Alexandrinische Mechaniker beschäftigten sich fleissig mit der Construction von Feuerspritzen und einer von ihnen, Ktesibios, ein Zeitgenosse des Ptolemäos Evergetes, wurde durch den Druck der Luft auf das Wasser aufmerksam gemacht und brachte einen ähnlichen Apparat an der Orgel an[2]), ein Gefäss, wo die Luft, ehe sie in die Windlade und von dort in die Pfeifen einströmte, sich sammelte. Dies Gefäss war halb mit Wasser gefüllt; die überschüssige Luft drückte auf das Wasser und drängte es in eine Art Reservoir, während gerade das rechte Maass Luft in die Pfeifen einströmte.[3]) Nicht also, wie man öfter und irrig meint

---

1) Bei den Deipnosophisten des Athenäus wird (IV. 75) das Gespräch der Gäste durch den Ton der Wasserorgel unterbrochen, worauf Ulpianus dem Musiker Alkides zuruft: „Hörst du nicht, o bester der Musiker, den schönen Wohlklang, der uns alle ergriffen hat (ἐπέστρεψε πάντας)" u. s. w.

2) Wir danken diese Angaben seinem Schüler, dem Mathematiker Hero. Auch Vitruv (de archit. X. 11. 12. 13) spricht vom Hydraulos.

3) Forkel bemerkt (Gesch. d. Mus., Bd. 1. S. 416) sehr richtig: „Das Was-

(und wie Claudian singt „*in carmina concitat undas*“), das Wasser, sondern, wie in unsern Orgeln, die schwingende Luftsäule tönte. Damit die Töne ansprechen, war ein Clavier mit Tasten angebracht. Auf einem römischen Denkstein stellt das Basrelief eine Orgelspielerin vor, welche mit beiden Händen auf der Claviatur spielt, welche jedoch keine Obertasten hat. Die Pfeifen, sechszehn an der Zahl, zu vieren in vier Reihen hintereinander, sind in einem kleinen thurmartigen Behältniss verborgen, ein dem Mädchen gegenübersitzender junger Mensch regiert mit beiden Händen zwei kleine Blasbälge. Der ganze Apparat, eine leicht tragbare Miniaturorgel, ist auf einem Tische aufgestellt und gibt eine völlig genügende Vorstellung von jenen römischen Hausorgeln. [1]) Nach Athenäus glich die Wasserorgel einem runden Altare (βωμῷ στρογγύλῳ). Eine deutliche Beschreibung enthält ein kleines griechisches Gedicht aus der Zeit des Cäsar Julianus. Er besass eine Orgel, welche den dichtenden Gräculus zu folgenden Versen begeisterte:

> Röhren erblick' ich hier von anderer Gattung, gezeuget
> In dem eh'rnen Gefild der Erde, mächtigen Klanges!
> Aber sie klingen nicht von unsrem Athem erreget:
> Aus der Höhle hervor der stierhautgefügeten Bälge
> Dringet hinein der Wind an der Wurzel tönender Röhren;
> Sieh' ein kräftiger Mann, mit raschen Fingern begabet,
> Rühret der Tasten Reih': zusammenstimmend den Pfeifen
> Und im Wechselspiel ertönen sie, lieblichen Sanges. [2])

Da der poetische Beschreiber von dem Wasserapparate nichts erwähnt, so vermuthet Ducange, und mit ihm Forkel, es sei hier schon von einer Windorgel die Rede. Sponsel in seiner „Orgel-

---

ser war also in den alten Wasserorgeln nicht mehr und nicht weniger als das Gewicht, welches in gleicher Absicht und zu gleichem Zwecke auf die Blasbälge unserer neuern Orgeln gelegt wird — es war gleichsam eine Windprobe, und man weiss, dass unsere Windproben, wodurch allen Bälgen ein gleicher Grad von Wind zugetheilt wird, ebenfalls solche mit Wasser angefüllte Behältnisse sind.“ Häufig begegnet man der Meinung, dass das Wasser in Bewegung gesetzt wurde, wodurch ein in die Pfeifen dringender Luftstrom entstanden sei.

1) Leidlich abgebildet als Titelvignette von Forkel's Gesch. d. Mus., Bd. 2. Die Inschrift des Denkmals lautet: L. APISIVS . C. F. SCAPTIA . CAPITOLINVS . EX . TESTAMENTO . FIERI . MONVMENTVM . IVSSIT . EX . ARBITRATV . HEREDVM . MEORVM . SIBI . ET . SVIS.

2)
> Ἀλλοίην ὁρόω δονάκων φύσιν· ἦπου ἀλλης
> χαλκείην τάχα μᾶλλον ἀνεβλάστησαν ἀρούρης
> ἄγριοι, οὐδ' ἀνέμοισιν ὑφ' ἡμετέροις δονέονται
> ἀλλ' ὑπὸ ταυρείης προδορῶν σπήλλιγγος ἀήτης
> νέρθεν ἐϋτρήτην καλάμην ὑπὸ ῥίζαν ὁδεύει
> καί τις ἀνὴρ ἀγέρωχος ἔχων θοὰ δάκτυλα χειρὸς
> ἵσταται ἀμφαφόων κανόνας συμφράδμονας αὐλῶν
> οἱ δ' ἁπαλῶν σκιρτῶντες ἀποθλίβουσιν ἀοιδήν.

Du Cange theilt diese Verse ad voc. Organum mit — auch Forkel, II. Band. S. 355.

historie" will die *κανόνας* nicht als Tasten, sondern als etwas unseren Windladen Aehnliches verstanden wissen, worin den Cancellen der neuern Orgeln verwandte Kanäle waren. Glücklicher Weise entscheidet das Denkmal des Lucius Apisius die Tastencontroverse endgiltig. Heutzutage ist die Wasserorgel eine verschollene und vergessene Curiosität; höchstens dass vielleicht in einem Winkel irgend einer fürstlichen Kunstkammer ein verstaubtes, verdorbenes Exemplar steht. Noch im 16. Jahrhundert baute Buontalenti, der berühmte Schöpfer des Parkes von Pratolino und berüchtigte Verwüster der schönen Façade Giottos am Florentiner Dom, Wasserorgeln für Franz von Medicis, den Gemahl Bianca Cappello's.

So unbedeutend die antiken Orgeln neben den heutigen riesigen Orgelwerken heissen dürfen, das Alterthum bewunderte den Apparat unendlich: „Siehe", ruft Tertullianus aus, „das wunderbare Geschenk des Archimedes, die Wasserorgel! So viele Glieder, so viele Theile, so viel künstlich Zusammengesetztes, so viele Kanäle der Stimmen, so viele Tongruppen, so viele Vereinigungen von Tonarten, so viele Reihen Pfeifen, und alles zusammen ein einziges Werk! Die mannigfachen Theile helfen dem Winde, der vom Wasser herbeigedrängt wird — seinem Wesen nach einer, dem Dienste nach mannigfach!" [1])

Dass Archimed hier als Erfinder genannt wird, fällt nicht ins Gewicht. Ein grosser Mann muss eben Alles erfunden haben.

Die Trompete (*σάλπιγξ*), sobald sie, wie erwähnt, durch die Tyrrhener in Griechenland in Aufnahme gekommen, diente vorzugsweise im Kriege zum Signalgeben, auch wohl den Muth der Soldaten anzufeuern, wie denn die mächtigen Trompetenfanfaren jenes herkulischen Herodoros von Megara die beim Sturme weichenden Truppen des Demetrios Polyorketes zu neuem Angriff angefeuert haben sollen. [2]) Wegen dieses kriegerischen Nutzens liess man wohl auch den Wettstreit dieses Instrumentes in Olympia zu. Dass bei feierlicher gottesdienstlicher Pompa und festlichen Opfern der Griechen, Römer, Tyrrhener und Aegypter Trompeten einen sogenannten „Pompikos" bliesen, erwähnt Pollux. Die dazu bestimmten Trompeter hiessen „Heiligentrompeter" (*ἱεροσαλπίγκτης*), es wäre aber, meint Pollux, besser, sie „heilige Trompeter" (*ἱερὸς σαλπίγκτης*) zu nennen. Man fühlt sich an die trompetenden hebräischen Priester vor der Bundeslade gemahnt. Der Ton der Trompete wird von den Dichtern stets als

---

1) Specta portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico — tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erant omnia: spiritus qui de tormento aquae anhelat, per partes administratur — substantia solidus, opera divisus (De anima).

2) Pollux.

rauh, schmetternd, schreckenerregend geschildert. [1]) Pollux schildert ihn im lateinischen Texte sehr naiv durch das Wort „Taratantara“. Die Instrumente waren ehern oder eisern, mit beinernem Mundstück. Abbildungen sind auf den Kriegsscenen der Trajans- und Antoninssäule erhalten. Die Trompeten hatten ihre Abarten, zum Theil barbarischer Herkunft: die hochtönende aus Metall gegossene galatische (*γαλατική*) Karnyx, deren Mündung die Gestalt eines Thierrachens hatte, die tieftönende paphlagonische Trompete, welche in ein Stiermaul auslief und davon „Ochsentrompete“ (*βοῖνος*) hiess, die medische mit einem Mundstück von Rohr. Auch die ägyptische Chnue wird genannt, und die tyrrhenische helltönende Tuba mit getheiltem Schallbecher. [2])

Die grösste Rolle spielte das Klapper-, Klingel- und Lärmzeug in der bacchischen Musik, die Zusammenstellung lautschallender Zymbeln, Handpauken, Schallbecken mit Doppelpfeifen, Hörnern u. s. w., wie sie von den Dichtern bei Schilderung des orgiastischen Herumschwärmens der Dionysosfeste geschildert wird und der bildenden Kunst oft die Motive zu sehr reizenden Darstellungen tanzender und musicirender Bacchantinnen, Satyrn u. s. w. geboten hat, entsprach dem asiatischen Vorbilde. Edel ernste Musik wurde höchstens von einer Vereinigung von Lyren und Flöten ausgeführt, so auf dem Panathenäenzug des Phidias, so auf jener Berliner Vase mit dem Pallasopfer, wo zwei Bläser von Doppelflöten in weiten gemusterten Gewändern zwei eben so gekleideten Phorminxspielern voranziehen. Das Zusammenspiel von Lyra und Flöte war sehr gebräuchlich, man nannte es (nach Athenäus) *συναυλία* oder *ἔναυλος κιθάρισις*, und fand darin eine besonders schöne Wirkung. [3]) Lysander von Sikyon und Erigonos sollen diese Mischung zuerst angewendet haben. [4]) So findet man also, wenigstens wie in einer entfernten Andeutung, sogar einen Anklang an die Kunst des Instrumentirens. Freilich bestand diese Kunst vorläufig nur darin, dass die Flöte einfach mit-

---

1) So in der Batrachomyomachie: *δεινὸν ἐσάλπιζον*. Die Messenier wichen vor Schrecken über den ungewohnten Klang aus dem Kampfe.

2) *κώδωνα κεκλασμένον ἔχουσα*. Ein erhaltenes Exemplar befindet sich im etruskischen Museum des Vaticans. — In Aegypten diente die Chnue, gleich unsern Glocken, um zum Gottesdienste zu rufen.

3) So sagt der Dichter Ephippos:

κοινωνεῖ γάρ, ὦ μειράκιον,
ἡ 'ν τοῖσιν αὐλοῖς μουσικὴ καὶ τῇ λύρᾳ
τοῖς ἡμετέροισι παιγνίοις· ὅταν γὰρ εὖ
συναρμόσῃ τις τοῖς συνοῦσι τὸν τρόπον
τόθ' ἡ μεγίστη τέρψις ἐξευρίσκεται.

Athen. XIV. 9. Da aber Pollux X. 83 von der *συναυλία* bei den Panathenäen spricht, welche eine *συμφωνία αὐλήτων*, ein Flötentutti ohne Lyren war, so meint Böckh (de metr. Pind. S. 259.), das Wort sei bei Athenäus nicht richtig angewendet.

4) Athen. XIV. 42.

blies, was die Lyra spielte. Glücklich war die Mischung jedenfalls. Der kurze trockene Ton der Lyra erhielt vom Flötentone Fülle, Körper und Rundung, der sinnlich aufregende Flötenton wurde durch den Lyraton gedämpft und veredelt.

Neben den Saiteninstrumenten, welche angeschlagen (ἐντατά), den Blasinstrumenten, welche durch den Hauch belebt wurden (ἐμπνευστά), zählen die griechischen Schriftsteller noch eine Klasse von Tonwerkzeugen auf, die sie „bloss, nackt, leer“ (ψιλά) nennen, und die bei Athenäus „eintönig“ (ἔνηχα) heissen: dahin gehören jene Apparate, die einen blossen Schall geben [1]), als Zymbeln (κύμβαλα), Pauken (τύμπανα), Klappern (κρόταλα), auch, seltsam genug, die Menschenstimme. [2]) Der scherzhafte Einfall eines alten athenischen Komikers Diokles (von Athen oder Phlius) auf abgestimmten Essigkrügen (ὀξύβαφοι) durch Anschlagen derselben ein Stückchen hören zu lassen, wurde, wie es scheint, oft nachgeahmt und verschaffte diesem Geräthe die Ehre, unter die Musikinstrumente eingereiht zu werden. [3]) Waren die Krüge von Erz oder Silber, so genügte ihr heller Metallklang [4]), bei irdenen wurde die Stimmung durch Füllen mit Wasser bewerkstelligt. Auf diese Art machte Theo von Smyrna akustische Experimente, je nachdem der Krug halb- oder zu zwei Dritteln voll Wasser war, liess er die Octave, Quinte u. s. w. jenes Tones hören, den er ganz gefüllt angab. Auch Pythagoras soll schon in ähnlicher Weise experimentirt haben. [5]) Der Name Oxybapha ging dann auf andere, unsern Nagelharmoniken, Holz- und Strohinstrumenten u. s. w. oder auch dem chinesischen Kin oder Javanischen Gambang verwandte Apparate von Bronce (χαλκὸς), Eisen, Kupfer oder Holz über [6]), welche aber offenbar mehr als Spielerei zur Ergötzung, denn als wirkliche, zu Musikaufführungen dienende Instrumente, verwendet wurden.

---

1) Ψόφου μόνον παρασκευαστικά. Athenäus XIV.

2) Ψιλὰ δὲ ὄργανον κύριον μὲν τὸ τοῦ ἀνθρώπου, δι᾽ οὗ μελῳδοῦμεν, καὶ οἱ ὀξύβαφοι, δι᾽ ὧν κρούοντές τινες μελῳδουσι. Syngramma, S. 28. Es nimmt sich sehr sonderbar aus, hier Menschenstimmen und Essigkrüge mit einander genannt zu hören.

3) Suidas ad voc. Diokles.

4) Cassiodor rechnet sie zu den Schlaginstrumenten: percussionalia, ut sunt acetabula aenea et argentea, vel alia, quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum.

5) Nicomachus S. 13.

6) Suidas ad vocem ἁρμονία.

X. Die Tonschrift (Semeiographie) der Griechen.[1])

Wenn wir uns erinnern, dass die Griechen im Grunde über nur 18 Töne zu verfügen hatten, so überrascht es uns nicht wenig, bei Bürette die Nachricht zu finden, dass sie sich mit einem fürchterlichen Apparat von 1620 Tonzeichen schleppten. Zählt man in dem Tractate des Alypius diese Zeichen nach, so findet man die Angabe Burette's bestätigt. Wie jeder Ton seinen eigenen Namen hatte, so hatte er denn auch sein eigenes Tonzeichen, somit 18 Töne in 15 Tonarten zusammen 270 Zeichen. Nun hatte jedes der drei Klanggeschlechter (diatonisch, chromatisch, enarmonisch), in dem sich jede Tonart darstellen liess, wieder seine eigene Bezeichnung, somit 270 dreimal genommen, ergeben sich 810 Tonzeichen. Da aber wieder die Tonschrift für die Singstimme und jene für die Instrumente verschieden war, so gibt letztere Zahl, doppelt genommen, richtig jene 1620 Tonzeichen, welche für die griechische Musik eine Art Wahrzeichen geworden sind. Der griechische Musiker, denkt man, muss Jahre daran gesetzt haben, um diese Armee von Charakteren nur verstehen zu lernen.

Glücklicherweise ist die Sache nicht so arg. Schon Forkel bemerkt, Bürette habe es übersehen, dass die stehenden Töne jedes Tetrachords in allen drei Klanggeschlechtern dieselben waren, folglich jede Tonart nur 33 verschiedene Zeichen besass, folglich die 15 Tonarten zusammen 990, nämlich 495 für die Stimme und ebenso viel für die Instrumente.[2]) Auch das ist noch immer eine erschreckend grosse Zahl, und hätte Forkel genauer zugesehen, so würde er gefunden haben, dass dieses Phantom gleich anderen Phantomen verschwindet, wenn man muthig darauf losgeht. Ausser der gleichen Bezeichnung der stehenden Töne in allen drei Klanggeschlechtern ist noch zu bemerken:

dass auch der zweite Ton jedes Tetrachords (Parypate, Trite) im diatonischen und chromatischen Klanggeschlechte dasselbe Zeichen hat, und nur der dritte Ton (Paranete) als der charakteristische des chromatischen Geschlechtes seine selbstständige Bezeichnung erhält;

dass das enarmonische Geschlecht genau so geschrieben wird, wie das chromatische; nur dass die zwei mittlern Zeichen jedes Tetrachords um eine Stufe zurückgehen, z. B. das Zeichen, das im diatonischen und chromatischen Geschlechte den Ton *f* bezeichnete, im enarmonischen auf das um einen Viertelton erhöhte *e* zurück-

1) Vortrefflich und in gedenkbarster Vollständigkeit findet sich dieser Gegenstand in D. Friedrich Bellermann's Schrift behandelt: „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen“, welche zur Hand nehmen möge, wer sich gründlich belehren will.

2) Forkel, Gesch. der Mus. Bd. 1. S. 366.

rückt, und das Zeichen, das chromatisch *fis* bezeichnet, enarmonisch *f'* bedeutet, zu welchem Ende als Unterschied durch das chromatische Zeichen rechts ein kleiner Querstrich gezogen wird;

dass die Tonzeichen für die Töne *g*, *a*, *h*, *d*, *e*, in allen Tonarten und Geschlechtern unverändert dieselben sind;

dass die Töne klein *a* und gross *eis* ausnahmsweise in der Singstimme und den Instrumenten dasselbe Zeichen haben und mehrere Zeichen den Instrumentalnoten wie den Vocalnoten (wiewohl nicht für dieselben, sondern für verschiedene Töne) gemeinsam sind (T 3 ⊣ E ⊥ ⊣ Γ F C K ⊻ V ⊔ Z ⊬ N), dass endlich von $\bar{h}$ bis $\bar{\bar{g}}$ sich die Zeichen der tieferen Oktave wiederholen und nur durch einen Accent rechts oben unterschieden werden. Alles dieses in Anschlag gebracht, schmelzen die angeblichen 1620 Tonzeichen auf 85 wirklich unter einander verschiedene Bezeichnungen zusammen.[1]) Allerdings ist selbst diese Anzahl von Tonzeichen noch immer unbequem und hält gegen die Einfachheit und Uebersichtlichkeit unserer Tonschrift keinen Vergleich aus. Für den griechischen Musiker stand jedes Tonzeichen ganz isolirt und abstrakt da und sagte ihm seine Bedeutung. Von jenem raschen Ueberblick der Tongruppen und Tonverbindungen, wie sie uns unsere Notenschrift gewährt, konnte keine Rede sein, bei der einfachen Melodik mochte es auch genügen. Der Gedanke, das Steigen oder Sinken der Töne durch entsprechende steigende oder sinkende Noten zu versinnlichen, gehört erst dem Mittelalter und der europäisch-abendländischen Musik an, da ja auch die Araber, Abyssinier, Neugriechen u. s. w. eine der griechischen Tonschrift analoge abstrakte Zeichenschrift anwenden.

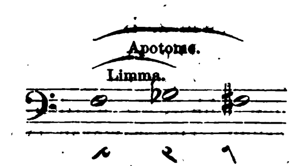
Eine sehr vollständige Uebersicht der griechischen Tonschrift gewährt der Traktat des Alypius, minder vollständige Angaben finden sich bei Gaudentius, Boethius und Aristides Quintilianus; die des Aristides weichen überdies mannigfach von jenen der übrigen ab. Die Grundlage bilden die grossen Buchstaben des griechischen Alphabets, und da sie zur Bezeichnung aller Töne nicht hinreichen, so werden sie auch gelegt, umgekehrt, halbirt, verdoppelt, verzogen und in solcher Art die nöthige Anzahl von Zeichen gewonnen.[2]) Diese Zeichen sind keineswegs willkürlich durch einander geworfen; ihre Vertheilung auf die einzelnen Töne ist vielmehr nach Plan und Absicht geordnet: anders bei den Noten für Gesang, anders bei den Instrumentalnoten. Bei jenen fängt die Bezeichnung Alpha (*A*) mit dem Tone *fis* an und geht nun abwärts bis *f*, auf

---

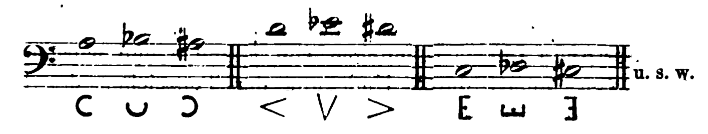
1) Rechnet man die bei Alypius nicht vorkommenden Zeichen für die Töne E, ♭F und ♯E zu, so erhält man 90 Zeichen.

2) Jedes Zeichen hat einen seine Gestalt beschreibenden Namen, z. B. *Λ* Lambda, ⋖ Lambda *πλάγιον*, ⋗ Lambda *πλάγιον ἀπεστραμμένον* u. s. w.

welches der Buchstabe Omega (Ω) trifft. Sofort beginnt noch weiter abwärts eine neue Reihenfolge mit einem umgekehrten Alpha und den folgenden umgekehrten, verzogenen oder verstümmelten Buchstaben nach der Reihenfolge des Alphabets. Bei den Noten für die Instrumente ist die Anordnung getroffen, dass derselbe Buchstabe eine symmetrische Gruppe bildet, in seiner geraden Gestalt für einen Ton, gestürzt für dessen Erhöhung um ein Limma, verkehrt für die Erhöhung durch eine Apotome, z. B.



oder

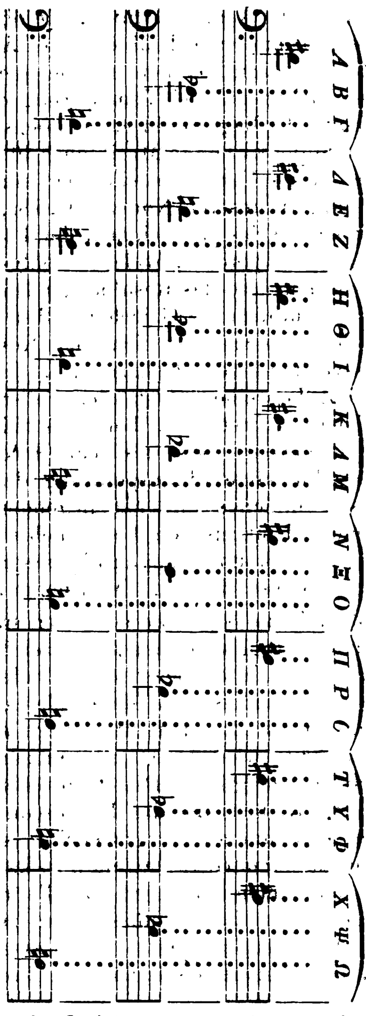


Diese regelmässige Gruppirung kommt zum Theil in den chromatischen Skalen, sonst aber erst zum Vorschein, wenn man das ganze Tonsystem aus den Tönen der einzelnen Tonarten zusammenstellt, weil diese Zeichen an die einzelnen Tonarten nach den einer jeden zukommenden Tönen vertheilt sind. Auch ergeben sich in der Durchführung des Princips im Einzelnen mancherlei Abweichungen und Besonderheiten. Es wird hier nöthig nochmals auf den Punkt zurückzukommen, dass die Griechen das Limma nicht wie wir als Erniedrigung des nächst höheren Tones (z. B. *b* von *h*, *es* von *e*), sondern als Erhöhung des nächst tiefen annahmen. Darum finden sich keine Zeichen für die Töne *fes* und *ces*, weil die Töne *es* und *b*, von denen sie durch Limmaerhöhung übergeleitet werden müssen, selbst schon Limmaerhöhungen von *d* und *a* sind. Eben deswegen muss die dorische Tonart strenge genommen als *ais*-moll und nicht als *b*-moll, die hyperdorische als *dis*-moll, nicht als *es*-moll angesetzt werden. Denn der zweite Ton im Tetrachord synemmenon müsste in der dorischen Tonart, wenn man sie als *B*-moll schreibt, *ces*, in der als *es*-moll genommenen hyperdorischen *fes* sein. Der Ueberleitungspunkt von den *B*-Tonarten zu den Kreuztonarten liegt hier also in dem Schritte vom hypodorischen zum dorischen Modus. Der hypodorische (gleich *F*-moll mit vier *b*) deutet durch den zweiten Ton des Tetrachords synemmenon *ges*, in die Tonart hinüber, welcher dieser Ton angehört, nämlich nach *b*-moll mit fünf *b*, wovon das fünfte eben gleich *ges* ist. Der Ton *B*-moll

(mit fünf *b*) vermag aber seinerseits nicht mehr so nach *Es*-moll (mit sechs *b*) hinüberzudeuten, weil das sechste *b* gleich *ces* ist, welches in der griechischen Tonschrift nicht existirt, folglich statt *ces* der Ton *h*, statt *b* der Ton *ais* und folglich statt der Tonart *b*-moll, mit fünf *b*, die Tonart *ais*-moll mit sieben Kreuzen angewendet werden muss. Das Festhalten derselben unveränderten Tonzeichen für die Töne *g*, *a*, *h*, *d* und *e* in allen Tonarten beruht auf demselben Grunde. Denn für die Töne *g*, *a* und *d* lässt sich durch einfache Erhöhung oder Erniedrigung des nächsten Tones nicht ein äquivalenter Ton gewinnen (wie z. B. für *c* durch Erhöhung des *h*, für *f* durch Erhöhung des *e*). Die zwei noch übrigen Töne *e* und *h* liessen sich allerdings durch *fes* und *ces* äquivaliren; allein da diese Töne dem Systeme fehlen, so werden auch *e* und *h* gleich *g*, *a* und *d* unveränderlich. Daher waren (wie wir schon in der Abtheilung von den Tonarten andeuteten) in der unserm *a*-moll entsprechenden hypolydischen Tonart die Töne *c* und *f* nicht die gleichtönigen in der natürlichen Skala enthaltenen Haupttöne, sondern kraft ihrer Stellung als zweite Töne der betreffenden Tetrachorde Limmaerhöhungen von *h* und *e* und wurden also, streng consequent, durch Umlegung der Tonzeichen der beiden letztern Töne dargestellt:

h = K; c = ⋈ als Limma; *Π* als eigener Ton.
e = ⊐; f = ⊔ als Limma; N als eigener Ton.

Die Noten für die Singstimme bilden gleichfalls Gruppirungen, aber nicht durch Umlegung und Verkehrung des Zeichens, sondern in anderer Art, die sich sogleich zeigt, wenn man nach der Reihenfolge des griechischen Alphabets die durch die einzelnen Buchstaben repräsentirten Töne aus den Alypischen Tonleiter- und Tonzeichentabellen zusammensucht:



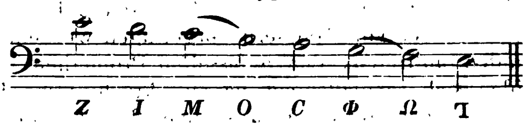
Es bilden also je drei Buchstaben immer eine Gruppe, durch welche jedesmal ein Ton nebst seinen Erhöhungen dargestellt wird. *Γ*, *B*, *A* ist gleich *f*, *ges*, *fis*; *Z*, *E*, *Δ* ist gleich *e*, *f*, *fis* u. s. w. Die beiden Töne *c* und *f* erscheinen ganz folgerichtig zweimal, das eine mal als Limmaerhöhungen von *h* und *e*, repräsentirt durch die Buchstabenzeichen *Ξ* und *E*; das anderemal als selbstständige, ihrerseits die Limmaerhöhungen *des* und *ges* entsendende Töne, repräsentirt durch *M* und *Γ*. Es zeigen sich ferner drei Tonreihen. Die Reihe der Haupttöne von $\bar{f}$ bis *f* enthält jene Tonfolge, die wir als

die hypolydische Tonleiter kennen lernten, die oberste Reihe zeigt sie noch einmal, erhöht um einen Halbton, die Limmas in der mittleren (denn die Zeichen dazu kommen nur bei den Limmaschritten vor) zeigen sie ein drittesmal bei Temperirung der Töne mit den Apotomes äquivalent. Es liegt hierin etwas höchst Verführerisches, eine Enarmonik im Sinne unserer Musik auch für die Griechen anzusprechen. Aber dieses Verführerische liegt nur in der nothgedrungenen Darstellung in unseren Noten; an sich, in den Originalzeichen war jede solche Trias ganz einfach der Ton mit seinen zwei Satelliten, Limma und Apotome, welche wohlgeordnet unter das Alphabet gesetzt wurden, und das Resultat der Darstellung in unseren Noten würde vermuthlich die Griechen selbst überrascht haben. Die Notenschrift der Griechen ist nicht das Resultat einer alten, vergessenen, missverstandenen Enharmonik, die Tonarten sind nicht aus obigen drei Tonreihen entstanden, obschon darin alle in irgend welcher Tonart auftretenden Töne erscheinen, sondern die Sache ist gerade umgekehrt: erst als man durch eilfmalige (beziehungsweise vierzehnmalige) Transponirung derselben Mollskala den sich nach dieser einfachen und naheliegenden Operation ganz von selbst ergebenden Umkreis von Tönen nebst ihren Limma und Apotome kennen gelernt, konnte man an die entsprechenden Zeichen dafür in der obigen Weise denken. Man nahm also die Tonreihe $\bar{f}$ bis f, theilte jedem Tone seine zwei in den transponirten Tonleitern vorkommenden Erhöhungen zu und bezeichnete die also gewonnenen Dreitongruppen in einfachst fortlaufender Reihenfolge mit den Buchstaben des Alphabets nach deren gleichfalls fortlaufender Reihenfolge. Dann vertheilte man die so gefundenen und festgestellten Zeichen erst wieder an die einzelnen Tonarten. [1] Das ist so einfach wie möglich. Die umgekehrte Operation (das Feststellen jener drei Reihen und das Herausconstruiren der Tonarten) ist dagegen eine unendlich verwickelte, schwierige Sache. Findet man jemand in einem Hause sesshaft, so kann man mit ziemlicher Gewissheit annehmen, dass er zur Thür und nicht zum Rauchfang hineingekommen ist, es müsste denn zufällig gerade der Kaminfeger sein. Wir werden eben so wenig zweifeln, auf welche Art die Griechen ihre Tonarten schufen und ihre Notenschrift zusammenstellten.
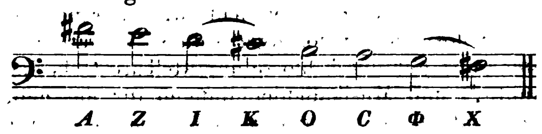
---

1) So erklärt auch Gaudentius, S. 20, die Entstehung der Tonzeichen. Um die 18 Töne des Systems (also nicht die alten Harmonien von acht Tönen!) schriftlich zu bezeichnen, ohne dass man nöthig hätte den ganzen Namen des Tones hinzuschreiben, habe man die Tonzeichen (σημεῖα μουσικά) eingeführt. Weil aber in jeder Tonart Proslambanomenos, Mese u. s. w. auf einen andern Ton fällt, so habe man sich für Proslambanomenos u. s. w. nicht mit einem einzigen Zeichen begnügen, sondern solche mit den verschiedenen Tonarten und wechselnden Höhen auch verschieden machen müssen.

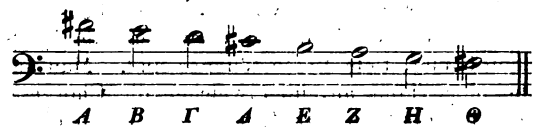
Man führt die Notenschrift der Griechen auf Terpander [1]) oder Pythagoras [2]) zurück. Es ist kein Grund zu zweifeln, dass sie wirklich die Töne schriftlich zu bezeichnen wussten, und nichts liegt näher, als die Annahme, dass sie sich dazu der Buchstaben des Alphabets bedienten. Aber ihre Notenschrift war zuverlässig mit der Schrift der Alypischen Tabellen nicht identisch. Das pythagoräische Octachord sieht nach den Alypischen Noten so aus:



Lässt man es mit *fis* beginnen (wie Fortlage annimmt), so ist die gleiche Tonreihe folgende



Terpander oder Pythagoras müsste nicht recht bei Troste gewesen sein, um so zu notiren. Wollten sie zur Thüre und nicht durch den Schornstein ins Haus, so war offenbar zu schreiben:



Vielleicht haben sie die Töne ihrer Lyra wirklich so bezeichnet. Eine Notirung wie *Z, I, M, O, C, Φ, Ω, ꓶ* oder *A, Z, I, K, O, C, Φ, X* setzt die Kenntniss aller möglichen Transpositionen und eine Tonzeichenvertheilung voraus, wie wir sie oben zu schildern versucht haben. Man müsste annehmen, dass zur Zeit, wo die griechische Musik eben erst begann zu einem wissenschaftlichen Systeme zu crystallisiren, dieser Process schon so weit gediehen war wie zu einer Zeit, wo die scharfsinnigsten Denker bereits einige Jahrhunderte lang sich daran abgemüht; dass die Tonarten, die der um mehr als zweihundert Jahre jüngere Aristoxenos „neu" nennt, schon ganz so zur Zeit Pythagoras' oder Terpanders im Gebrauche waren. Das glaube, den Zeugnissen der alten Schrifsteller zum Trotze, wer da will!

Die Art der Anordnung der Tonzeichen gestattet übrigens auf die historische Entstehung derselben Schlüsse zu machen. Wer es
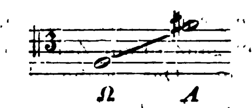
---

1) Clem. Alex. Strom. I. Plut. de mus. 3. Nach der Parischen Marmorchronik geschah solches in der 32. Olympiade.

2) Aristides I. S. 28.

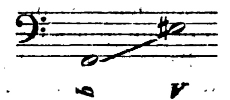


unternimmt eine Reihenfolge von Tönen mit den Buchstaben des Alphabets zu bezeichnen, wird selbstverständlich die Bezeichnung mit dem Alpha anfangen. Wie kömmt es nun, dass wir diesen Buchstaben mitten im Systeme als Tonzeichen für das eingestrichene *fis* erblicken? Offenbar, weil man die Vertheilung der Buchstaben an die Töne gerade bei diesem Tone anfing. Dass man aber gerade hier anfing, muss seinen Grund in besondern Rücksichten haben. Wir wissen nun, dass die Chorgesänge beim Dionysosaltar wie im Theater von Männern vorgetragen wurden. Mochten die Okeaniden auftreten, den gefesselten Prometheus zu trösten, die Danaiden sich schutzflehend nahen, Trachinische Jungfrauen auf der Scene stehen, oder gar die Eumeniden ihre fürchterlichen Gestalten zeigen — es waren immer verkleidete Männer. Es kam zuverlässig zumeist darauf an, den Chören das Einstudiren ihrer Parte durch Aufzeichnung zu erleichtern, während der einzelne Schüler, der Solospieler, Solosänger seinen Vorrath an Melodien vom Meister ganz gut durch blosse unmittelbare Ueberlieferung erlernen konnte[1]) und Musikalienhandlungen für das gebildete Publikum in der antiken Welt nicht zu finden waren. Da Bässe und Tenore im Einklange sangen, so durften die Chormelodien weder in eine den Bassstimmen unerreichbare Höhe hinaufgerückt, noch in eine den Tenoren verschlossene Tiefe hinabgedrückt werden, sie mussten sich also in der Tonlage von etwa *f* bis höchstens *fis* halten. Im Ganzen konnte die Tenorlage vorwalten, da im Süden die Tenorstimmen häufig, tiefe Bässe seltener sind. Man fing also die Notirung bei dem Tone an, über welchen die Chorgesänge nicht emporstiegen, bei dem eingestrichenen *fis*. Wenn dieser Ton für von Natur tiefere Stimmen noch immer einigermassen hoch liegt, so entschwindet das Bedenken in Betrachtung der allem Anscheine nach tieferen Stimmung der antiken Musik — und stand sie, wie man annehmen kann, gegen unsere um eine grosse Terz tiefer, so klangen die Töne *f* bis *fis* nach griechischer Stimmung wie unser *des* bis *d*, eine Höhe, die selbst ein Bassist noch bequem erreicht, und wo der Tenor, ohne schreiend zu werden, stark, voll und dabei angenehm klingt. Diese mittlere Tonreihe



1) So meint auch Aristoxenos, II. 38: Das Verständniss der Musik (τῆς μουσικῆς σύνεσις) stütze sich auf zwei Grundlagen: auf die sinnliche Wahrnehnehmung (αἴσθησις) und auf das Gedächtniss (μνήμη); man müsse durch die Sinne wahrnehmen, was darin geschieht (τὸ γενόμενον) — durch das Gedächtniss aber das bereits Geleistete (τὸ γεγονός) behalten."

bildete den Kern der Notation. Da man aber nach der Tiefe zu weiter notiren wollte, so war es natürlich, dass man nach dem Omega wieder mit dem Alpha anfing, aber, zum Unterschied von der mittlern Reihe, die Buchstaben stürzte, verstümmelte u. s. w. Der tiefste Ton der hypodorischen Tonleiter, das grosse *F*, traf bei dieser Vertheilung auf den Buchstaben Phi, der hier halbirt und liegend zur Bezeichnung diente. In der That ist dieser Buchstabe das tiefste Tonzeichen in der Alypischen Tabelle und schliesst die tiefere, mit dem umgekehrten Alpha anfangende Wiederholungsreihe.



Den Sopranen und Altos für ihren Gesang ein so bequemes Hilfsmittel zu verschaffen, dachte man augenscheinlich erst dann, als die Notirung für die Männerstimmen in Ordnung war. Die Diskantreihe (wie wir sie nennen wollen) hielt sich der Tenor-Bassreihe ganz analog, fing mit dem zweigestrichenen *fis* an, ging aber nur bis zum eingestrichenen *h* herunter, oder, mit Rücksicht auf die griechische Stimmung, von $\overline{\overline{d}}$ bis *g*, ein für jede Frauen- oder Knabenstimme passender, sehr zweckmässig festgesetzter Umfang. Die Notirung fing bei dem zweigestrichenen *fis* wieder mit Alpha an und erreichte das eingestrichene *h* beim Omikron, d. h. sie wiederholte die Bezeichnungen der ursprünglichen Mittelreihe; zum Unterschiede bekamen die Buchstaben hier einen Accentstrich. Mit dieser Notation war das praktische Bedürfniss, durch welches die Notenschrift denn doch zunächst hervorgerufen worden, vorläufig ganz vollständig befriedigt. Wollte aber die Musiklehre, die Theorie von der Notenschrift Nutzen ziehen, so musste sie vervollständigt werden; denn noch waren viele Töne ohne Tonzeichen. Man setzte, gleichsam um der Consequenz willen, das umgekehrte u. s. w. Alphabet der tiefen Wiederholungsreihe bis zum Omega fort; durch das liegende Chi, Psi und Omega wurden also die unter das gebräuchliche System hinabsinkender Töne des grossen *Eis*, *F* (als Limma) und *E* bezeichnet.[1]) Nun war noch der Einschub zwischen der Diskantreihe und Mittelreihe, der die Töne vom eingestrichenen *ais* bis eingestrichenen *g* enthielt, mit Notenzeichen zu versehen. Das Natürlichste und Beste wäre gewesen, die Buchstabenreihe nach der Tiefe mit den accentuirten Buchstaben *Π'*, *Ρ'* *C'* *Τ'*, *Υ'* *Φ'* fortzusetzen und so nicht nur die natürliche Ordnung,

---

1) Diese Tonzeichen kommen bei Aristides Quintilianus, I. S. 25 und 27, vor.

sondern auch die Repercussion der Zeichen der Mittelreihe festzuhalten. Sonderbar genug — man griff statt dessen zu den Zeichen des tiefsten Zusatzes und den drei tiefsten Zeichen der tieferen Wiederholungsreihe — das dort liegende *T*, *Y*, *Φ*, *X*, *Ψ* und *Ω* wurde hier gestürzt und für den eben zur Diskantreihe noch hinzutretenden Ton des zweigestrichenen *g* (den höchsten der Skala) gab die Einschubreihe ihrerseits wieder das zur Bezeichnung des eingestrichenen *g* dienende gestürzte Omega her, der in dieser höchsten Tonregion zum Unterschiede ein Accentzeichen bekam. Man hätte durch Doppelaccente die Reihe auch noch bis in die nächsthöhere Octave fortsetzen können — und dass dergleichen nicht ohne Beispiel war, beweiset ein griechisches Manuscript im Escurial, den musikalischen Traktat eines Ungenannten enthaltend. Hier steigt die lydische Skala noch über das Tetrachordon hyperboläon zu den Tönen

e ὀξεῖα παράμεσος bezeichnet mit dem herkömmlichen Z' Ϟ'

f ὀξεῖα τρίτη - - - - E' Π'

g ὀξεῖα συνημμένων - - - - Ʊ' Z'

und noch über diese hinaus zu

a ὀξεῖα νήτη bezeichnet mit den accentuirten Zeichen der tiefern Octave, dem liegenden Phi und verkehrten Ni: Φ' И'.[1])

Es muss, um das Verhältniss dieser Zeichen zu unseren Tönen ganz deutlich zu machen, erinnert werden, dass die griechischen Zeichen uns in den Alypischen Tabellen ihre Bedeutung nur insoferne erkennen lassen, als sie in den einzelnen Tonarten zum Proslambanomenos, Hypate hypaton und sofort weiter bis zur Nete hyperboläon gehören. Alypius verfährt sehr gewissenhaft, er beschreibt jedes Zeichen und fängt z. B. mit der lydischen Tonart in folgender Weise an:

Proslambanoménos: ein unvollständiges Zeta und ein liegendes Tau.

Hypate hypaton: ein verkehrtes und ein gerades Gamma.

Parypate hypaton: ein unvollständiges Beta und ein gestürztes Gamma.

Und so weiter bei dieser und bei jeder folgenden Tonart. Nimmt man nun (wie z. B. Forkel thut) an, dass die hypodorische Tonart mit dem grossen A begonnen habe, so wird der lydische Proslambanomenos nicht *d*, sondern *fis* sein, und daher das zugehörige Zeichen, das unvollständige Zeta und linksgelegte Tau, nicht mehr *d*, sondern *fis* bedeuten, und eben so wird die Bedeutung jedes Zeichens gegen die von uns angenommene um eine grosse Terz in die

1) Friedr. Bellermann in den Noten zum Syngramma, S. 8.

Höhe gerückt. Aber die Richtigkeit unserer Annahme erhält durch die Instrumentalzeichen eine merkwürdige Bestätigung. Da die Legung des Zeichens die Limmaerhöhung bedeutet, so entspricht die Skala mit einem liegenden Instrumentalzeichen der von uns mit einem ♭ als Vorzeichnung geschriebenen, mit zwei liegenden Zeichen unserer Scala mit zwei Be und so fort. Nun zeigt die hypodorische Skala vier liegende Instrumentalzeichen, entspricht also unserer Skala mit vier Be, d. h. unserem *F*-moll, und muss also mit dem entsprechenden Tone anfangen, oder mit andern Worten: ihr Proslambanomenos und ihre Mese müssen *f* sein.[1]) Bringt man nun dazu noch den Umstand in Anschlag, dass die Stimmung der griechischen Musik gegen unsere um eine kleine Terz tiefer stand, so wird die Uebersetzung der griechischen Tonschrift in unsere eine ziemlich complicirte Sache, da man stets neben der Umzeichnung in unsere Schrift sich auch noch den faktischen Klang zu versinnlichen hat. Man darf dabei auch nicht ausser Acht lassen, dass in dem Tetrachord synemmenon die Trite stets eine Erniedrigung mehr zeigt, als der Haupttonart gebührt, und eben dadurch in die Tonart der Oberquarte hinüberweiset, z. B. entspricht die lydische Tonart, auf *d* beginnend, unserm *D*-moll, hat also bei uns ein ♭ vorgezeichnet, und ihre Parypate meson zeigt auch richtig das liegende Sigma ᴗ, das Zeichen der Limmaerhöhung von *a* (*C*). Aber die Trite synemmenon ist nicht *e*, sondern *es*, und zeigt daher das gestürzte Lambda ⋎ als Zeichen der Limmaerhöhung von *d* (˥).

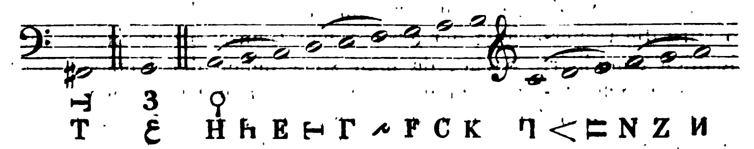
Für einige Töne fehlen in der Alypischen Tafel die Zeichen, so für das grosse *Ges*, weil es in keiner Tonart vorkömmt. Es ist nach dem Systeme leicht einzusehen, dass das Zeichen in der Singstimme ein liegendes, nach links gewendetes Ypsilon, in der Instrumentalnotirung das gleiche nach rechts gewendete Zeichen sein müsste.[2]) Eben so fehlen in der zweigestrichenen Octave die Zeichen für *f* (als Limma von *e*) für *eis* und *ges*. Die Lücke ist eben so leicht auszufüllen.

Die Tonzeichen für Gesang waren, durch das dringendere Bedürfniss hervorgerufen, vermuthlich die älteren; die Zeichen für die Instrumente sind wohl erst später entstanden. Denn bei den Gesangzeichen ist das Alphabet in seiner vollen, unveränderten Gestalt benutzt, und was darüber hinausgeht, wird durch gestürzte

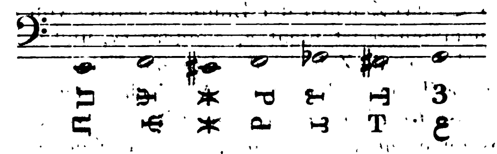
1) Auch diese Deduction gehört Friedrich Bellermann an, siehe dessen „Tonleitern und Musiknoten der Griechen.“ Die Griechen wendeten auch wohl ein gleichlautendes Zeichen unrichtig an, gerade so wie bei uns ein in der musikalischen Orthographie nicht Sicherer z. B., statt *dis* zu schreiben, *Es* schreibt. So sollte in der hypodorischen Tonart Lichanos hypaton geschrieben sein ⅃ = *es*, und Trite hyperboläon ⋎ = *es*. Statt dessen ist angesetzt ˥ und ⅄ = *dis*.

2) Bei Aristides S. 15 und 27 kömmt es vor.

oder verstümmelte Buchstaben bezeichnet. Unter den Instrumentenzeichen spielen nun diese gestürzten, verstümmelten, verzogenen Buchstaben eine Hauptrolle. Da man bei der Auswahl der Zeichen die Buchstaben doch wohl erst in der Urgestalt angewendet haben wird, ehe man zu dem Nothbehelfe griff, sie zu stürzen, zu verstümmeln u. s. w., so deutet schon dieser Umstand auf die Priorität der Gesangzeichen. Die Auswahl der Zeichen für die Instrumentalnoten erscheint in ihrer Motivirung, insoferne es sich um die Haupttöne (d. i. nicht durch Erhöhungen modificirte) handelt, willkürlicher und weniger klar als die Gesangnoten. Die Töne, auf welche solche geradestehende Zeichen fallen, sind folgende:

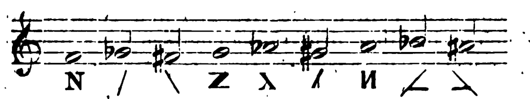


Das erste durch ein stehendes Tau versinnlichte *fis* ist in seiner Bezeichnung gegen das System eine Irregularität. Diese ist durch den Umstand veranlasst, dass man bei den tiefsten, offenbar später angehängten Zusatztönen



in den Singnoten das Alphabet (liegend und verstümmelte Form) bis zum Omega fortsetzte, und für die Instrumente dieselben Zeichen, anders gestellt, beibehielt. Die ursprüngliche Notirung fing wohl erst bei dem grossen *A*, d. i. bei der hypophrygischen Octavenreihe und Tonart (also bei der tiefsten), an. Denn hier tritt uns selbst wieder in den Hauptzeichen eine Art regelmässiger Gruppirung zu drei und drei entgegen. Erst ein gerades Eta, ein verstümmeltes Eta und der verwandte Buchstabe Epsilon für die Töne *A*, *H*, *c*. Dann ein liegendes Tau, ein halbes (einem Gamma gleichendes) Tau und ein halbes verzogenes Tau für die Töne *d*, *e*, *f*. Die folgenden drei Töne *g*, *a*, *h* zeigen wieder eine Unregelmässigkeit, denn die zugehörigen Zeichen, Digamma, Sigma und Kappa, haben nichts unter sich gemein. Aber gerade hier zeigt sich ein wichtiger Umstand, dass für den Ton *a* das gleiche Zeichen Sigma (*C*) gewählt ist. Bei Auswahl der Instrumentalzeichen knüpfte man also an diesen Ton die Mese der hypophrygischen, tiefsten Tonart und Octavenreihe an, und notirte nun abwärts bis Proslambanomenos *A*, und eben so aufwärts bis eingestrichen *a*, also in dem für die griechischen Systeme bestimmten

Gesammtumfang von zwei Octaven (*A*—*a*—$\overline{a}$). Hier fängt nun wieder die Dreigruppirung an. Das unvollkommene Pi für $\overline{c}$ ist eigentlich (wie man aus dem gelegten und verkehrten Zeichen für $\overline{des}$ und $\overline{cis}$ sieht) ein schlecht gezogenes Delta. Der Ton $\overline{d}$ hat ein liegendes, nicht geschlossenes Delta, das einem liegenden Lambda gleicht. Das Zeichen für $\overline{e}$ ist die Replik des unvollkommenen Pi oder eigentlich schlecht gezogenen Delta. Die Töne $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$ haben ein grades, gelegtes (einem Zeta gleichendes) und umgekehrtes Ny. Bei dieser Gruppirung beiderseits des Mittelsigma gingen nur dessen Nachbartöne *g* und *h*, gleichsam als überzählig, leer aus — und wurden willkürlich mit dem Digamma und Kappa bezeichnet. Durch Umlegung und Verkehrung der Zeichen ergaben sich dann bei jenem einmal festgestellten Fundamente die Zeichen für die übrigen Töne, die alle Erhöhungen jener Haupttöne sind, von selbst und konnten in die einzelnen Tonarten an gehöriger Stelle eingereihet werden. Aber eine Sünde gegen das System, die man bei den Zeichen für $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$ begangen hatte, zog wieder eine Abweichung von der schönen Ordnung der umgelegten und verkehrten Zeichen nach sich:



Eigentlich sollte auf $\overline{ges}$ das liegende, auf $\overline{fis}$ das verkehrte Ny kommen. Da man aber diese Zeichen schon dem $\overline{g}$ und $\overline{a}$ zugewiesen hatte, so musste man für alle Zwischentöne ($\overline{ges}$, $\overline{fis}$, $\overline{as}$, $\overline{gis}$, $\overline{b}$, $\overline{ais}$) zu einem Nothbehelfe greifen: man nahm für sie ein halbes Alpha (Hemialpha), das in sechs verschiedenen Stellungen erscheint, bei *ges* und *fis* gar nur der eine Schenkel als einfacher schräger Strich. Bei dem Eta (*H*) ist das verkehrte und gestürzte Zeichen durch einen Querstrich gekennzeichnet, weil das streng symmetrische Urzeichen sich durch Stürzung und Verkehrung nicht ändert. Bei *cis* ist das verkehrt-gelegte Gamma ein gestürztes Digamma — eine Unregelmässigkeit, die wohl nur durch Unachtsamkeit beim Schreiben entstanden ist. Sonst ist Alles streng regulär. Die hohe Tonreihe von $\overline{h}$ bis $\overline{\overline{g}}$ enthält nur eine Wiederholung der Zeichen der tieferen Reihe, denen zur Unterscheidung ein Accent beigesetzt ist.

So sind also auch die Instrumentenzeichen von einer leitenden Idee getragen, wenn auch in der Notirung der Urskala freie Willkür wenigstens in Auswahl der primitiven Zeichen gewaltet zu haben scheint.

Die Verwendung eigener Zeichen für die Instrumentalmusik konnte von Nutzen sein, wenn es sich um Vorspiele, Zwischen- und Nachspiele des Gesanges handelte, oder wenn der Gesang in

höherer oder tieferer Octave zu begleiten war; durch ein dringendes Bedürfniss war sie gerade nicht geboten. Die Instrumentenzeichen pflegten unter den Gesangzeichen zu stehen; beim Zitiren einzelner Töne (z. B. in den Tabellen des Alypius und sonst) stehen sie auch wohl neben einander, so dass das Vokalzeichen vorangestellt ist.

Am liebsten notirten die Griechen mit den Zeichen der lydischen Skala, es war gleichsam die musikalische Current- und Gemeinschrift.[1]) Die wenigen erhaltenen Reste griechischer Musik sind mit lydischen Vocalzeichen notirt, auch wo in einer Pindar'schen Hymne mitten im Gesange Kitharbegleitung durch eine Beischrift angeordnet wird. Alypius stellt in seinen Tabellen die lydische Skala voran.

Eine wirkliche Inconsequenz und Verwirrung zeigt sich in der griechischen Tonschrift bei Zusammenstellung der Tonzeichen für das chromatische und enarmonische Geschlecht. Die Zeichen waren ursprünglich für das diatonische Geschlecht berechnet und mussten sich den beiden andern accommodiren, so gut es gehen wollte. Dieselben Uebelstände, welche sich bei Benennung der Töne zeigten, machten sich aus ähnlichen Ursachen auch hier geltend. Die stehenden Töne behielten freilich wie die gleichen Namen so auch die gleichen Zeichen in allen drei Geschlechtern, für die beweglichen Töne aber wurde im chromatischen und im enarmonischen Geschlechte eine besondere Anordnung nöthig. Der zweittiefste Ton des Tetrachords (Parypate, Trite) behielt in allen drei Geschlechtern dasselbe Zeichen, und die Aenderung traf nur den dritten, zweithöchsten Tetrachordton (Lichanos, Paranete), der ja auch in der Nomenclatur durch die Beiworte „diatonos, chromatike, enarmonios“ unterschieden wurde. Man gab ihm nun dasjenige Zeichen, welches nach der ursprünglichen Ordnung das nächstangränzende war. So wurde z. B. in der lydischen Tonart die Parypate hypaton (*f*) in den Singezeichen durch das unvollständige Beta bezeichnet, und der nächsthöhere Ton Lichanos hypaton bekam im diatonischen Geschlechte, wo er unserem *g* entsprach, ganz richtig den Buchstaben Phi. Im enarmonischen Geschlechte verblieb das unvollständige Beta der Parypate hypaton, die hier aber nicht *f*, sondern ein tieferer Ton, nämlich das um einen Viertelton, um eine Diesis erhöhte *e* war. Lichanos hypaton enarmonios bekam das nächsthöhere Nachbarzeichen des unvollständigen Beta, also das gestürzte Alpha. Dasselbe gestürzte Alpha bekam im chromatischen Geschlechte auch Lichanos hypaton chromatike, nur dass das Zeichen zum Unterschiede oben einen kleinen schrägen Querstrich erhielt.[2]) Dasselbe wieder-

1) Boethius sagt: Nunc igitur descriptio facta est in eo scilicet modo, qui *simplicior* est ac *princeps*, quem *Lydium* nuncupamus (IV. 1).

2) Der Leser wolle sich dieses und Aehnliches durch Einsicht der Beilagtafel versinnlichen. S. 512 u. 513.

holt sich auch in den höheren Tetrachorden und in allen Tonarten — was im diatonischen Geschlechte auf den zweittiefsten Ton fällt, stellt im Chroma einen andern, um eine Diesis tiefern Ton vor. Das für die zweithöchste Note des Tetrachords im Chroma neu eintretende Zeichen hat systemmässig eine andere ursprüngliche Bedeutung, indem es nur im Sinne einer temperirten Gleichstimmung der Töne (*eis* und *f*; *dis* und *es* u. s. w.) den betreffenden Ton vorstellen kann, und im Chroma rückt dasselbe Zeichen gar noch um einen Halbton höher. So wurden also theils Töne mit ungehörigen Zeichen notirt, theils musste ein und dasselbe Zeichen ganz verschiedene Töne vorstellen. Dieses Flickwerk lässt deutlich erkennen, dass die griechische Notenschrift zu einer Zeit, wenn auch nicht e r f u n d e n, so doch g e r e g e l t wurde, wo das diatonische System bereits das entschieden herrschende war und die beiden andern Geschlechter so gut wie verdrängt hatte. Denn da bei Belegung der in Halbtönen niedersteigenden Tonreihe von $\overline{\overline{g}}$ bis *E* mit den Buchstaben des Alphabetes für die Vierteltöne keine Vorsorge getroffen worden war, so musste die Enarmonik, um nur ihre Parypaten (und Triten) bezeichnen zu können, nothgedrungen fremdes Gut antasten; und dieser Eingriff hatte wieder die Folge, dass in dem Chroma die Lichanos (und Paraneten), für deren Töne die Zeichen in der Hauptbelegung doch wirklich dagewesen wären, nicht diese, sondern ganz unrichtige Zeichen erhielten. Die Instrumentalnoten machten diese Irrfahrten der Gesangzeichen getreulich in ganz analoger Weise mit.

Eine Unvollkommenheit der griechischen Tonschrift war es, dass die Zeichen wohl den betreffenden Ton nach dessen Höhe genau und zweifellos angaben, aber nicht dessen Dauer im rhythmischen Sinne erkennen liessen. Das frei declamatorische Wesen der griechischen Musik liess diesen Mangel freilich weniger empfinden. Wenn die Gesangnoten die Worte eines Gedichts begleiteten (wo sie dann, gleich Accenten, über die Textesworte geschrieben waren), so gab das Metrum des Gedichtes einen sichern Anhaltspunkt für Dauer und Accentuirung der musikalischen Töne. In dieser Art sind z. B. die Hymnen des Dionysos und Mesomedes in den alten Manuskripten notirt. Den Instrumentalisten, welche einen solchen Gesang zu begleiten hatten, schrieb man auch wohl die Textesworte als Regulativ bei: so steht der ersten pythischen Ode Pindar's (welche Athanas. Kircher fand) den Worten πείθονται δ' ἀοιδοὶ beisetzt „Chor zur Kithara" (χόρος εἰς κιθάραν). Da aber bei reinen Instrumentalstücken dieses Auskunftsmittel wegfiel, so musste man nothwendig auf Zeichen für Kürze und Länge sinnen. Die kurze Note (βραχύς) blieb unbezeichnet, die zweizeitige (μακρός) erhielt das Zeichen —, die dreizeitige (μακρὸς τρίς) L, die vierzeitige (μακρὸς τέσσαρες) ⊔, die fünfzeitige (μακρὸς πέντε) ⊔̇. Diese Dauer-

zeichen wurden über die Tonzeichen gesetzt. Für die Pause, die „leere Zeit“ (χρόνος κενός) war das Zeichen Λ bestimmt, welches der Dauer einer kurzen Note gleich kam (κενός βραχύς). Um die andern Geltungen durch entsprechende Pausen zu bezeichnen, verband man das Kenos-Zeichen mit dem Dauer-Zeichen, $\underset{—}{\Lambda}$ $\underset{\llcorner}{\Lambda}$ $\underset{\sqcup}{\Lambda}$ $\underset{\text{ш}}{\Lambda}$ und gewann so zwei-, drei-, vier- und fünfzeitige Pausen (κενὸς μακρός, κ. μ. τρίς, τέσσαρες, πέντε). [1])

Für die Beschleunigung oder Verzögerung der Bewegung, den Wechsel zwischen tonstarken und leisen Stellen, das schwellende Anwachsen und abnehmende Verklingen, kurz alles, was in unserer Musik Licht, Schatten, Helldunkel hervorbringt, was die Tongruppen von einander abhebt und zu einem lebenvollen Ganzen ordnet, hatte die griechische Musik keine Zeichen, denn sie besass von alle dem nichts; sie entbehrte es, ohne Mangel zu fühlen. Die Gestalten Polygnots wirkten, ohne sich durch Modellirung zu runden, durch den strengen reinen Umriss und die einfache Lokalfarbe (ähnlich den Bildern der alten Florentiner oder Sieneser); so wirkte auch die Musik. Die moderne Symphonie, der moderne fugirte Chor malt gleichsam riesenhafte Rubens'sche Altarbilder, riesige Michel Angelo'sche Fresken voll Gestaltengewimmels. Die griechische Musik malte Vasenbilder — jede Figur möglichst selbstständig, von den Nachbarfiguren unbeirrt, rein und simpel contourirt, ohne Verkürzung, ohne perspectivische Vertiefung eines ganz einfältig neben dem andern und doch oft so hinreissend schön, edel und geistreich. Wer eben aus dem Rubenssaale des Wiener Belvedere oder der Münchener Pinakothek, wer aus der Sixtinischen Kapelle kömmt, mag für den Augenblick dem Vasenbilde keinen Geschmack abgewinnen. Nach den Donnern der Beethoven'schen *C*-moll-Symphonie würde uns der recitirende Gesang des Aöden, begleitet von den simpeln Accenten der Lyra, kaum anmuthen. Aber zu anderer Stunde würden wir vielleicht einen Lichtstrahl jener hohen, reinen Schönheit darin finden, die nun einmal den Lebensathem alles griechischen Seins bildete. Man hat lange sehr gering von der griechischen Malerei gedacht (selbst noch Hegel); die Neuzeit denkt anders, und hätte uns ein freundliches Geschick ein Gemälde des Apelles oder Zeuxis erhalten, wir würden vielleicht Ungeahntes erblicken. Aehnliches dürfte der Fall sein, wenn die griechische Musik uns anders und lebendiger erhalten wäre, als in den dürren Nachrichten einiger Schriftsteller und Theoretiker. Von der Schönheit einer Oper Gluck's, einer Symphonie Mozart's könnte, wenn sie unglücklicherweise verloren gingen, die Nachwelt sich nach der „Kunst des reinen Satzes“ von Marpurg oder den Schriften Gottfried Weber's

1) Anon. Syngramma, S. 47, 94, 97.

so wenig irgend eine Vorstellung machen, als wir uns von einem Sophokleischen Chore nach den Traktaten des Aristoxenos oder Bacchius. So viel ist aber zweifellos: als ein sinn- und geistvolles, tief durchdachtes, in sich organisch ausgebildetes Ganze steht die griechische Musik selbst nach dem Geringen, was wir davon wissen, vor uns — und es ist schwerlich richtig gedacht, wenn man sich sie als eine Kunst vorstellt, die nichts anderes war und blieb, als ein verkümmertes Zwerggewächs. Was sie dem Griechen nach den tiefsten Bedürfnissen seines ganzen Daseins auf ihrem Gebiete zu gewähren hatte, das hat sie geleistet, und damit hat sie genug gethan für alle Zeiten.

Die lydische Tonart.

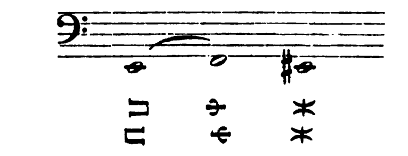
Diatonisch . . .
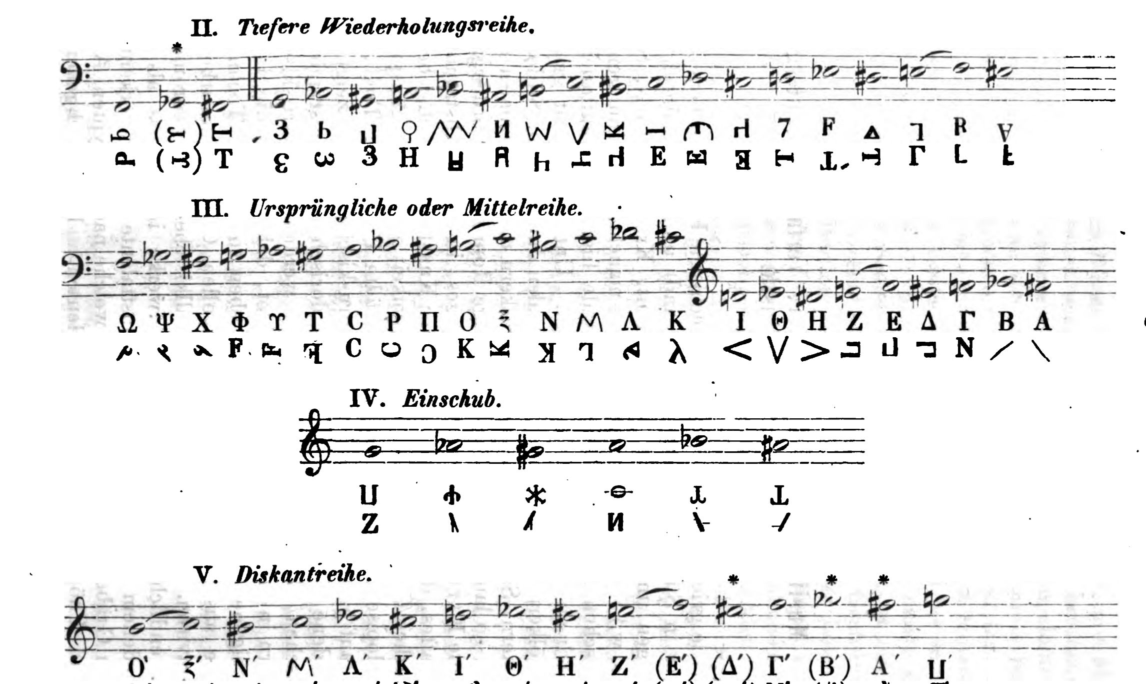
Chromat. . . . .

Enarm. . . . . .

Uebersicht der griechischen Tonschrift nach ihrer Entstehung.

I. *Zusatz.*





Anmerkung. Die mit einem * bezeichneten Noten fehlen in den Tabellen des Alypius.

C. Die Musik der italischen Völker, Verfall und Untergang der antiken Musik.

Wie griechische Bildung und griechische Kunst von Griechenland her in Süditalien (Grossgriechenland) und Sicilien durch Ansiedelungen und Städtegründung (Tarent, Kroton, Sybaris, Syrakus u. s. w.) festen Fuss fassten, und wie manche Erscheinungen der musikalischen Kunst der Griechen gerade hier zuerst auftauchten, haben wir an gehöriger Stelle betrachtet. Unter den nicht griechischen Völkern der italischen Halbinsel, den Japygern im Südosten, den Oskern, Samniten, Latinern, Etruskern u. s. w., nehmen ohne Zweifel, so lange sich nicht das mächtige Rom in den Vordergrund stellt, die Etrusker als ein merkwürdiges, in seiner Abstammung räthselhaftes, durch die Denkmale seiner Kunstanlage höchst beachtenswerthes Culturvolk die Aufmerksamkeit zumeist in Anspruch. Die cyclopischen Mauern der uralten Städte Populonia, Todi u. a. deuten auf pelasgische Elemente; der etruskische Tempel zeigt eine entschiedene Verwandtschaft mit dem dorischen; Gegenstände der griechischen Götter- und Heldensage werden von etruskischen Künstlern in ihrem eigenen Style gebildet, dabei lassen die diesem Volke eigenen Gewölbbauten sie als eben so tüchtige Techniker, wie ihre ausgezeichneten, geschmackvollen Goldschmuckarbeiten, ihre gravirten Spiegelplatten und Metallkistchen (die ficoronische Cista), endlich manche tüchtige Bildwerke in Erzguss als mit entschiedenem und bedeutendem Kunsttalente begabt erkennen. Aus den Gräbern tauchen Funde auf, welche nach Aegypten, Assyrien und Phönikien räthselhaft hindeuten. Ein durchgehender seltsam phantastischer Zug gibt allen diesen Elementen etwas eigenthümlich Anregendes; und der Todtencult mit den schwarzen und weissen Genien, den Todespforten und verhüllten Geisterschatten, die auf den Wänden der oft tief eingehöhlten Gräbergrotten in wunderlichen Malereien zu schauen sind, diesen oft weit gedehnten Todtenstädten selbst einen eigen mystischen Reiz. Wie die Grabmalereien der Aegypter oft die Todtenfeier durch Chöre von

Lyraspielern, durch Bläser von Doppelflöten u. s. w. mit Musik begleitet zeigen, so sehen wir auch bei den Etruskern bei der gleichen Feier Musik und zwar ganz vorzugsweise die Doppelflöte in Anwendung. Während der Verstorbene zur Beerdigung bereit auf dem Lager ausgestreckt und mit Teppichen zugedeckt lag, stand zu den Füssen der Leiche ein Flötenspieler, der zu den lauten Klagen und vielleicht auch Todtenliedern der Weiber die Töne seiner Doppelflöte hören liess.[1] Auf einer steinernen Aschenkiste von Clusium (jetzt in der Sammlung Paoluzzi zu Chiusi) ist eine solche Scene zu schauen[2]), eine ganz ähnliche auf einem Grabsteine oder kleinen Altar im Berliner Museum.[3]) Während der Leichenmahle pflegten Doppelflöten den (nach einer Malerei in einem Grabe bei Tarquinii, der sogenannten grotta Querciola, zu schliessen) aus heftigen, hastigen, seltsam eckigen Bewegungen bestehenden Tanz und ebenso das Uebertragen der Todtengaben in das Grab zu begleiten.[4]) Auch sonst diente das Spiel von Doppelflöten und grotesker Tanz bei Mahlzeiten zur Erheiterung, wie insbesondere die Malerei einer Grabkammer auf dem Fondo-Marzi zeigt.[5]) Bei Opfern und Festzügen fehlten die Doppelflöten nicht. Auf einer Sepulcralurne von alterthümlichem Style im Museo Pio-Clementino wird der Opfertod eines jungen Mädchens, auf deren Haupt der Opferpriester aus einer Patena eben den weihenden Guss schüttet, von den Klängen einer Doppelflöte und einer sehr plumpen Phorminx, welche der Spieler mit einem Plectrum rührt, begleitet.[6]) So schreitet einem etruskischen Festaufzuge auf einem bei Clusium gefundenen Silbergefässe (jetzt in den Uffizien zu Florenz) ein Flötist mit der Doppelflöte voran, hinter ihm ein Waffentänzer, plump aufhüpfend (*tripudians*), auf dem untern Theile des Gefässes ergötzt sich ein Schweinehirt mit dem Spielen auf der Doppelflöte.[7]) Grabmalereien zu Tarquinii (bei Corneto) zeigen bacchische Spiele mit Wettreiten, Faustkampf, Wagenrennen und Tanz, wobei wieder Doppelflöten, von Weibern und Knaben gespielt, dareintönen.[8]) Die Doppelflöte ist also das eigentliche Hauptinstrument der Etrusker, sie ist zuweilen länger, oboenartig; zuweilen eine ganz kurze Pfeife, zuweilen mit einem Mundstücke versehen und wird bald ohne

---

1) Ueber die ähnliche Sitte bei den Hebräern sprachen wir bereits; auch bei den Römern der ältern Epoche wiederholt sie sich.

2) Denkmäler der alten Kunst v. Otfried Müller und Wieseler, Bd. 1. Taf. LXII. Fig. 313.

3) Kugler, Kunstgeschichte, 3. Aufl. Bd. 1. S. 96.

4) Denkm. d. Kunst v. Guhl und Caspar, Bd. 1. Taf. XIV. Fig. 7 und O. Müller, a. a. O. Taf. LXIV. Fig. 334 a und b.

5) O. Müller, Taf. LXIV. Fig. 335.

6) Guhl, a. a. O. Taf. XIV. Fig. 16.

7) O. Müller, Taf. LX. Fig. 302 und Guhl, Taf. XV. Fig. 14.

8) Guhl, Taf. XV. Fig. 12 und 13.

Mundbinde, bald mit einer solchen (wie auf der Darstellung in der Sammlung Paoluzzi) gespielt. Minerva, oder wie sie auf den etruskischen Monumenten heisst, „Menrva", war auch in Etrurien die Vorsteherin der Flötenmusik [1]. Plinius nennt die Opferflöte ausdrücklich tuskisch und bemerkt, sie sei aus Buxholz verfertigt. [2]) Die Lyra erscheint selten; auf späteren, wie es scheint unter Einfluss griechischer Kunst stehenden, Malereien schlank und der griechischen Form ähnlich; auch ihre Klänge regen jene wunderlich eckigen Tänze an. [3]) Dass die kriegerische Trompete für ein ursprünglich tyrrhenisches Instrument galt, haben wir schon bei Gelegenheit der ägyptischen Musik bemerkt. In einem Grabe bei Vulci wurde 1832 eine solche etrurische Tuba gefunden. Sie besteht aus einem langen Rohr, an welches ein sich unten allmälig erweiterndes Krummstück ansetzt, welches durch einen an der innern Beugungsfläche aufgesetzten Kamm Halt bekömmt. [4]) Sie befindet sich derzeit in dem von Gregor XVI. gegründeten etrurischen Museum im Vatican. „Der Ton, welchen dieses akustisch gebaute Instrument hervorgebracht haben wird", meint Emil Braun, „muss allem Anschein nach von einer sehr kräftigen, gemütherschütternden Wirkung gewesen sein." Sehr ausgebildet dürfen wir uns die Musik der Etrusker wohl nicht denken. Sie waren ein industrielles, auch für plastische Kunst talentbegabtes Volk, eben deswegen dürfen wir ihnen für die unplastischeste der Künste, für das ideale Tonspiel, keine sonderliche Anlage zutrauen. Wissen wir doch nicht, ob sie eine Poesie besassen. Ihre Musik mag eine gewisse Aehnlichkeit mit der griechischen gehabt haben [5]), aber wohl nur so wie der etruskische Tempel mit dem dorischen, die auf den ersten Blick auffällt, aber beim zweiten kaum noch übrig bleibt, wenn man den nach Vitruvs Ausdruck „schwerköpfigen, gespreizten Bau" mit dem Parthenon zusammenhält. Manches von ihrer Musik haben die Etrusker unverkennbar auf die Römer vererbt. Vor dem gewalti-

---

1) Döllinger, Judenthum und Heidenthum. Vorhalle zur Geschichte des Christenthums. S. 458.

2) XVI. 36: nunc sacrificae Tuscorum tibiae buxo fiunt.

3) Kugler, a. a. O. S. 98. Ich verweise den Leser auf die leichter zugänglichen Werke von Kugler, O. Müller u. s. w., da ihm das auf Befehl Gregors XVI. herausgegebene Prachtwerk, die Alterthümer des von ihm 1836 gegründeten etrurischen Museums darstellend, nicht so leicht zur Hand sein dürfte. Bemerkenswerth ist es, dass auf den Münzen der Stadt Tuder in Umbrien eine Lyra ausgeprägt ist, deren Form ganz jener griechischen Lyra entspricht, wie z. B. auf der berühmten Vase von Canossa (jetzt in München) Orpheus eine in Händen hat. S. bei Otfried Müller, Bd. I. Taf. LXIII. Fig. 330.

4) Emil Braun, Die Ruinen und Museen Roms. S. 796.

5) Das etruskische Tarquinii stand mit Korinth in Verbindung; die Städtenamen Pisa, Pyrgi u. s. w. klingen griechisch, und die Einwirkung der griechischen Mythologie und bildenden Kunst auf die etruskische ist unverkennbar. Es wird also wohl mit der Musik etwas Aehnliches gewesen sein.

gen Rom verschwand endlich das etruskische Leben und Wesen und ging in jenem auf.

Die Römer, mögen sie nun nach Livius eine colluvies von mehr als zweideutigem Ursprunge, oder nach den Ergebnissen neuer Forschung eine Ansiedelung so gut wie irgend eine andere latinische sein, waren ein Volk von keineswegs bedeutender eigener Kunstanlage, wiewohl mit Sinn für Kunst begabt. Das Ziel, das sie anstrebten, war nicht wie bei den Griechen jenes „schön und gut", welches das öffentliche wie das Privatleben zu einem in sich vollendeten Kunstwerke rundete und gestaltete und auf dem Gebiete der eigentlichen Kunst nach Winckelmann's Ausdruck „Schönheit schuf, wie man einen Topf drehet" — es war vielmehr ausschliesslich der abstracte Staat, die *res publica*, unter deren Idee sich jede andere unterordnete, der in eiserner Disciplin sich alles fügen musste, von welcher der einzelne Bürger vollständig abhängig blieb. Dafür war der *pater familias* in seinem Hause eben so unbeschränkter Herr. Wenn der Grieche dahin strebte, sein ganzes Dasein in freier, schöner Menschlichkeit zu gestalten, so war die höchste Sorge des Römer: *ne quid detrimenti respublica capiat.* Darum bildete sich in Griechenland die Kunst und die Philosophie, in Rom die Jurisprudenz und die Kriegskunst aus; Griechenland hatte Volksredner, Rom hatte beredte Advocaten; Griechenland belebte seinen Olymp mit lebenden Göttergestalten von unvergänglicher Jugend, Roms Mythologie war ein Complex im Grunde sehr nüchterner Abstractionen und allegorischer Figuren — Griechenland baute seine weissen hellen Marmortempel seinen Göttern als heitere Weihegeschenke, Roms Bauten waren entweder in Brücken, Heerstrassen, Aquäducten, nach Goethe's schönem Ausdruck „eine zweite Natur zu bürgerlichen Zwecken", oder sie mussten in den spätern Zeiten mit ihrem malerisch und prunkhaft gruppirten Säulengewimmel, mit dem Glanze ihrer bunten Marmorarten die Weltherrscherin würdig schmücken helfen. In der bauenden wie in der bildenden Kunst war Rom anfangs von Hetrurien, später von Griechenland abhängig.

Wir werden also kaum fehlgehen, wenn wir die Musik der Römer in ihren ältesten Festliedern und Opfergesängen von den Etruskern, die spätere von den Griechen abhängig annehmen. Dionys von Halikarnassus lässt die Buchstaben, die Musik, die Lyra u. s. w. von Arkadiern nach Italien bringen, wo man vordem nur einfältige Hirtenrohre gebraucht habe. Es ist allerdings eine Frage, wie viel von solchen Angaben später Schriftsteller über die urthümliche Culturgeschichte zu halten ist. Freilich erzählt auch Pausanias von einer alten Colonisirung Italiens von Arkadien aus, unter Oenotrus, Lykaon's Sohn.[1]) Bemerkenswerth ist jedenfalls der Umstand, dass

1) Paus. VIII. 3.

die Pfeife (*tibia*) das eigentliche Hauptinstrument der römischen Musik war und blieb [1]), dass die Römer jene hetrurische Doppelpfeife so sehr als das Hauptinstrument ansahen, dass sie ihre *tibias* in *dextras* und *sinistras* eintheilten, wovon jene dünner, diese stärker waren, daher die *tibiae dextrae* aus dem obern schlankern, die *sinistrae* aus dem untern stärkern Theile des Rohrs verfertigt wurden. [2]) So gut sich die Römer ihren ältesten thönernen capitolinischen Jupiter, dessen Angesicht an Festtagen mennigroth angestrichen wurde, von Turianus aus Fregellä und zu Veji das gleichfalls thönerne Viergespann für den capitolinischen Tempelgiebel verfertigen liessen, so gut mag ihnen Etrurien Opfergesänge und Instrumente geliefert haben. Sie hatten aber uralte Opfergesänge, darunter jene räthselhafte Marshymne, die uns an die harmonische Sprache Virgil's Gewöhnten so seltsam und fast schauerlich klingt: *Enos, Lases, juvate! Ne velverve Marmor sins incurrere in pleores* u. s. w. und das letzte fünffache *triumpe* (spring!) lässt erkennen, dass es ein Tanzlied der Arvalbrüder war. Bei der Bestattung eines Bürgers sang eine ihm verwandte oder doch befreundete Frau das Leichenlied (*nenia*) mit Flötenbegleitung [3]); bei Gastmahlen priesen die Knaben wechselnd im Gesange das Lob der Ahnen bald mit Flötenbegleitung, bald ohne sie (*assa voce canebant*), bei den heitern Festen der Gemeinde, bei dem Mummenschanz der Satura entwickelten sich die lustigen fescenninischen Wechselgesänge. Die Trompete (*tuba*) rief mit dem Schlachtsignal (*classicum canere*) zum Kampfe, auch mit der *Buccina* und dem *Lituus* (Krummhörnern) wurden Signale geblasen. So war es im alterthümlich patriarchalischen Rom, d. i. etwa bis zum Jahre 400 der Stadt (353 v. Chr.), mit der wenigen Musik beschaffen, und wir werden diese sich hier aussprechenden Grundzüge bis in die spätesten Zeiten hin deutlich kennbar fortgesetzt finden.

Wir sehen bei den Römern aus der Zeit der Republik die Musik durchaus auf dem alten einfachsten Standpunkte — Theil des

---

1) Horaz spricht von der Flöte oder Pfeife als von einem schon in den biedern Grossvaterzeiten gebrauchten, altherkömmlichen Instrumente:

Tibia non ut nunc, orichalco vincta, tubaeque
aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco
adspirare et adesse choris erat utilis, atque
nondum spissa nimis complere sedilia flatu:
quo sane populus numerabilis, utpote parvus
et frugi castusque, verecundusque coibat.

(ad Pison. v. 202—207); so sagt auch Ovid (Fastor. VI):

Temporibus veterum tibicinis usus avorum
magnus, et in magno semper honore fuit
cantabat fanis, cantabat tibia ludis,
cantabat moestis tibia funeribus.

2) Plin. XVI. 36.

3) Dies gründete sich auf das Zwölftafel-Gesetz: easque (laudes) etiam cantu ad tibicinem prosequitor (Cic. de leg. II. 24).

Opferdienstes, Erheiterung bei Fest und Mahlzeit. Die Römer, ein verständig ernstes, praktisches, eisernes Volk, kamen nie auf den Standpunkt, die Musik in dem hohen Sinne Plato's oder in dem Sinne eines geistigen Bildungselementes wie Aristoteles zu verstehen. Es sollte sich gut anhören und ihr Ohr ergötzen — mehr verlangten sie nicht. In den späten ausartenden Zeiten gab es zumal unter den grossen Herrn feine Kenner [1], enthusiastische Dilettanten auch für Musik — Tänzerinnen- und Sängerinnencult [2]) — sittenlose Chöre von Flötenbläserinnen [3]), Citharöden und Choristen, die bei den grossen Damen ihr Glück machten [4]) — Sänger, wie Marcus Tigellius Hermogenes, deren Arroganz jedem modernen *primo uomo* Ehre machen würde [5]) — lauter Dinge und Zustände, welche die allgemeine Corruption sogar auch auf dem Gebiete des in Rom stets nur wenig bedeutenden musikalischen Treibens deutlich erkennen lassen. Musikalische Schriftsteller zählt Rom sehr wenige und erst in sehr später Zeit — Apulejus von Madaura (im 2. Jahrhundert n. Chr.) schrieb ein Buch über Musik [6]), das wir nicht mehr besitzen. Im 5. Jahrhunderte n. Chr. traten einige namhafte Autoren: Macrobius (Ambrosius, Aurelius, Theodosius), Martianus Capella und Boethius (Anitius Manlius Torquatus Severinus) auf, von denen der erste das *Somnium Scipionis* von Cicero commentirte und bei diesem Anlasse sich in pythagoräischem Sinne über Musik ausspricht, der zweite (Verfasser der noch im Mittelalter hochgeschätzten „Hochzeit des Mercur mit der Philologie") ein ganzes Buch der Musik widmet, Boethius aber (geb. 455, auf Theodorichs Befehl 524 zu Pavia schuldlos enthauptet) in seinen fünf Büchern *de musica* bei den Schriftstellern des Mittelalters im höchsten Ansehen stand, so dass sie alle ihre Theorien aus ihm herausdeduciren und herausconstruiren zu müssen glaubten. Magnus Aurelius Cassiodorus (selbst musikalischer Schriftsteller, um 470 n. Chr.) preist das musikalische Buch des Albinus, das er selbst besessen und mit grossem Nutzen studirt habe, und nennt einen Mutianus als Uebersetzer des Gaudentius. Auch der Archi-

---

1) Caligula konnte nicht umhin über die herrliche Stimme des auf seinen Befehl gepeitschten, klagenden und um Gnade bittenden Tragöden Apelles in Entzücken zu gerathen. Suet. Calig. XXXIII.

2) Sogar Cicero berichtet an Atticus über den Erfolg der Tänzerin Arbuscula.

3) Die Ambubajarum collegia, deren Horaz Sat. II. v. 1 gedenkt, syrische Flötenbläserinnen.

4) Juvenal. Sat. VI, v. 76. 77.

5) Von diesem Gecken erzählt Horaz. Sat. III. allerlei ergötzliche Züge.

6) Nach Cassiodors Zeugniss, siehe Gerbert script. Bd. 1. S. 19. Auch Vitruvius spricht im 5. Buche seines berühmten Werkes de architectura von Musik, doch nur beiher, so weit es der Zweck seiner Schrift, wo er nämlich vom Theaterbau redet, erheischt.

tekt Vitruvius redet gelegentlich über Musik. Das mächtigste Förderungsmittel der Musik wurde in Rom das Theater. Das erste Schauspiel sahen die Römer im Jahre der Stadt 389 (v. Chr. 364) unter dem Consulate des C. Sulpitius Peticus und Cajus Licinius Stolo[1]), und zwar als Festspiel zur Abwendung einer herrschenden Pest; es war eigentlich ein pantomimischer Tanz mit Flötenbegleitung, von etrurischen Tänzern ausgeführt; die römische Jugend ahmte es nach, wobei scherzhafte Verse im Wechselgesange, wie es scheint, improvisirt wurden. Einige Jahre später verband der Dichter Livius damit eine planmässige dramatische Handlung, sang auch selbst, wobei ihn das Volk in seinem Entzücken seinen Gesang so oft wiederholen liess, bis er heiser wurde und einen andern Sänger hinstellen musste, der unter Flötenbegleitung weiter sang, während Livius dazu nur agirte. Von da an wurde es Sitte, dass die Schauspieler nur den Dialog (diverbium) sprachen, den Gesang aber zu ihrer Action ein Anderer ausführte.[2]) Doch war es auch, wenigstens späterhin, nicht ungewöhnlich, dass ein Schauspieler eine Rolle selbst sang und agirte. So sang und spielte Nero im Costüm die Canace, den Muttermörder Orest (er war, wie allbekannt, selber einer), den blinden Oedipus, den rasenden Herkules.[3]) Bei dem Trauerspiele, wie bei dem Lustspiele, wirkte nämlich die Musik so mit, dass ersteres dadurch etwas, gleichsam der heroischen Oper Analoges wurde, letzteres einen vaudevilleartigen Charakter annahm. Wir wissen von der Theatermusik der Römer mehr als von ihrer übrigen — Dank sei es den Notizen, die uns Diomedes und Donatus darüber gegeben haben. Diomed unterscheidet bei den Lustpielen das Diverbium, die Cantilena und den Chorus, d. i. den Dialog, den Einzel- und den Chorgesang, bemerkt aber dazu, dass die lateinische Komödie, ohne den Chor anzuwenden, blos aus Diverbium und Gesang bestehe.[4]) Die musikalische Partie wurde dabei für so wichtig ge-

---

1) Livius VII. 2.

2) Dieses seltsame Auskunftsmittel kömmt sogar noch zu Ende des 16. Jahrhunderts vor, z. B. im Anfiparnasso des Orazio Vecchi (1597), in dem Ballo delle ingrate von Monteverde. Dr. Werner Reinhold in seiner Schrift über die Anwendung der Musik in den Komödien der Alten (Pasewalk 1839) will unter diverbium nicht den Dialog, sondern ein Recitativ, unter canticum ariosen Gesang verstanden wissen. Warum hätte in aller Welt der Schauspieler, wenn er schon das Recitativ musikalisch vortrug, das dankbarere, die Arie, einem Andern überlassen? Aber die Musik der Alten kannte ja den erst im 17. Jahrhundert unserer Zeitrechnung aufgekommenen Unterschied zwischen recitativischem und ariosem Vortrag gar nicht! Dr. Reinhold's Schrift hat den Fehler, dass er sich die antike Musik immerfort so wie unsere vorstellt; er spricht sogar von Ouverturen, Duetten u. s. w.

3) Tragoedias quoque cantavit personatus — — inter caetera cantavit Canacen parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem insanum. Sueton. Nero XXI.

4) Latinae vero comoediae chorum non habent, sed duobus tantum membris constant, diverbio et cantico.

halten, dass man den Componisten eigens nannte; besonders scheint ein gewisser Flaccus, Freigelassener des Claudius, die Lustspiele des Terenz sämmtlich oder doch viele davon mit der nöthigen Musikbegleitung versehen zu haben, und zwar, wie ausdrücklich bemerkt wird, mit Begleitung von Tibien.[1]) Die Tibia wurde mit Messing eingefasst.[2]) Sie erhielt dadurch einen hellen, starken Ton, der sie der schallkräftigen Trompete ähnlich klingend machte (*tubae aemula*). Späterhin scheint man selbst die so verbesserte Tibia für die kolossal angelegten Theater zu schwach befunden zu haben. Der Luxus an Chorsängern und Instrumentalisten muss schon zu Nero's Zeiten sehr gross gewesen sein. Sagt doch Seneca: es gebe jetzt bei den Theatervorstellungen mehr Chorsänger als ehedem Zuseher — das ganze Rund sei mit Trompetern besetzt, und vom Pulpitum ertöne der Klang aller Arten von Tibien und anderen Instrumenten.[3]) Der Hang dieser Zeit, jeden Genuss, jeden Aufwand ins Kolossale zu treiben, zeigt sich auch hier. Nero selbst hatte den Plan, Wasserorgeln im Theater einzuführen; offenbar sollten sie mit ihrem weithin dringenden Ton an die Stelle der blos mit dem Munde angeblasenen Tibien treten. Diese Idee beschäftigte ihn selbst da noch lebhaft, als die Empörung der Gallischen Legionen unter Julius Vindex seine ganze Existenz in Frage gestellt hatte.[4]) Die Tibien begleiteten nicht blos den Gesang und die Pantomime, sondern es liegen ganz bestimmte Nachrichten von Einleitungsmusiken und von Musik in den Zwischenakten der Lustspiele vor.[5]) Die Flötisten hatten sogar ihre besondern Manieren

1) In den Didaskalien der Terenzischen Lustspiele wird bemerkt: egere L. Ambivius Turpio — L. Atilius Praenestinus — *modos fecit Flaccus Claudii tibiis duabus dextris.* — zum Spado: item modulante Flacco Claudii *tibiis dextra et sinistra* ob jocularia multa permixta gravitate. Und zur „Schwiegermutter": modulatus est eam Flaccus Claudii *tibiis paribus.* Hermann (Opusc. T. I. p. 295) und Salmasius (ad script. hist. Aug.) wollen hierin blos das eigentliche Musikmachen finden, Dr. Reinhold, wie es scheint mit mehr Recht, die Composition. Man legte auf die Gesänge grossen Werth. So heisst es in der Vorrede zur „Andria": diverbiis et canticis lepide distincta est — zur „Schwiegermutter": cantica et diverbia summo in hac favore suscepta sunt.

2) Prätorius (Syntagma I. S. 291) liest statt orichalco *vincta* vielmehr *juncta* und meint: juncta fuisse orichalco, id est associatam lituo ex orichalco confecto, neque tantum musicam ex tibiis sed etiam ex tubis constitutam — ergo tibiam factam „tubae aemulam" quia tuba commixta cum ipsa sonum suum non amiserit etc.

3) In commissionibus nostris plus cantorum est quam in theatris olim spectatorum fuit — quum omnes vias ordo canentium implevit, et cavea aeneatoribus cincta est, et ex pulpito omne tibiarum genus organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis. Seneca, Epistola 84.

4) Quosdam e primoribus viris domum evocavit — — reliquam diei partem per organa hydraulica novi et ignoti generis circumduxit, ostendensque singula de ratione et difficultate cujusque disserens, jamque se etiam prolaturum in theatrum affirmavit „si per Vindicem liceat". Suet. Nero XLI.

5) Donat.: hujusmodi adeo carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi

und Nuancen des Vortrags.[1]) Es scheint, dass manche Tragödien ihre eigene Musik hatten; wenigstens sagt Cicero: bei beginnender Musik werde der Kenner gleich sagen können, ob eine Andromache u. s. w. gespielt werde. Schwerer ist zu bestimmen, was insbesondere in den Lustspielen, z. B. jenen des Terenz oder Plautus, eigentlich gesungen wurde. Dr. W. Reinhold meint, dass, wo ein Vers unvollständig ist (z. B. im *Spado* „*occidi*" — in den *Adelphi* „*discrucior animi*" —), die Musik den Versrhythmus ergänzte und stummes Spiel des Acteurs begleitete — dann, dass gewisse Pointen und Schlüsse des Dialogs liedartig gesungen wurden[2]) mit oft wiederholten Texteswortem und öfter gewechselter Melodie.[3]) Die Verse des Phädria aus dem *Spado* Akt 1. Scene 2. V. 111—116 haben in der That etwas äusserst Musikalisches — fast wie der gelungene Text einer Cavatine — es klingt selbst wie eine Mahnung an Reime durch. Von welcher Art die Musik war, können wir freilich nicht mehr wissen; da aber etwa von 146 v. Chr. an die griechische Bildung in Rom das völlige Uebergewicht erhielt und die römischen Lustspieldichter ihre Komödien griechischen Mustern nachbildeten, so mag auch wohl die Musik sich dem Charakter der griechischen angeschlossen haben.

Von der Opfermusik der Römer wissen wir, dass die allbeliebten Tibien dabei den Vorzug hatten[4]). Die Tibicinisten bildeten

ex populo discerent, quam fabulam acturi essent scenici. Hermann liest „assis tibis", Dr. Reinhold macht mit Recht darauf aufmerksam, dass carmen nicht blos Vers, sondern auch Musik und Poesie im Allgemeinen bedeute. An gereimte, abgesungene Prologe darf man dabei wohl nicht denken. Auf Musik in den Zwischenakten deutet die Anrede an's Publikum im Pseudolus des Plautus (I. 5. 160): tibicen vos *interea* hic delectavit.

1) Cicero sagt (de Orat. III. 26. 102): augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur.

2) Dass jenes ὑγίαινε πάτερ, ὑγίαινε μῆτερ, womit der Atellanenspieler Datus Nero zu höhnen wagte, gesungen wurde (in *cantico* quodam), sagt Sueton (Nero XXXIX) ausdrücklich. Eben so in Galba XIII.: Siquidem Atellanis notissimum *canticum* exorsis „venit io, Simus a villa" cuncti simul spectatores consentiente voce reliquam partem retulerunt, ac saepius versu repetito egerunt. Das war also eine bekannte Melodie, in welche die Zuhörer, um gegen Galba eine Demonstration zu machen, einstimmten.

3) Donat: mutatis modis exhibita. Schriftlich wurde dies mit M. M. C. (mutati modi cantici) bezeichnet.

4) Doch bemerkt Dionys von Halikarnassus (Antiq. Rom.), dass neben den „alterthümlichen kurzen Tibien" bei allen alterthümlichen Opferfeierlichkeiten der Römer auch siebensaitige Barbita, deren Gebrauch bei den Griechen längst aufgehört habe, im Gebrauche seien. Die etrurischen Bildwerke liefern dazu den Commentar und zeigen überdies, dass das Barbiton so ziemlich mit der Phorminx ein und dasselbe Instrument war. Auch die Tubicinisten bliesen bei gewissen Opfern, mit Lorbeer bekränzt, ihre Instrumente. Varro spricht von ihnen: tubicines sacrorum, qui tubis in sacrarum administratione canebant.

eine eigene Gilde [1]). Dass bei Opfern und religiösen Festen auch Chorgesang und zwar Wechselgesang von Knaben und Mädchen gebräuchlich war, lehrt das *Carmen seculare* von Horaz — von ihm eigens in dieser Form gedichtet — und ein anderer feierlicher Wechselgesang (Ode. XXI):

Dianam tenerae dicite virgines;
Intonsum pueri dicite Cynthium u. s. w.

Als späterhin während der sittenverderbten Kaiserzeit allerlei orientalischer und ägyptischer Aberglaube in Aufnahme kam, entfernte sich die Festmusik freilich sehr weit von diesem zucht- und maassvollen Wesen, wie es sogar noch jene Verse des Horaz erkennen lassen — rauschende Instrumentalmusik, Pfeifen und Hörner (*tibia, cornu*), half bei den geheimen, von Weibern gefeierten Festen der *bona dea* die rasendste Sinnlichkeit aufstacheln (Juv. Sat. VI. v. 314 fg.). Apulejus, der bekannte Verfasser des „goldenen Esels“, der im 2. Jahrhunderte lebte, beschreibt eine grosse Procession zu Ehren der Isis, welche durch lieblich klingende Pfeifen (*fistulae*) eröffnet wurde, Jünglinge in weissen Kleidern sangen im Chor, späterhin kam eine Abtheilung dem Serapis geweihter Pfeifer, welche auf gebogenen Pfeifen die gewohnten Tempelweisen bliesen (*dicati magno Serapi tibicines, qui per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram familiarem templi deique modulum frequentabant*), die Initiirten aber wurden von Priestern begleitet, die mit ehernen, silbernen und goldenen Sistern ein grosses Geklapper und Geklingel erregten (*aereis et argenteis, immo vero aureis etiam sistris argutum tinnitum constrepentes*).[2]) Zu solchem Götzendienst und Aberglauben war die altrömische ehrenfeste Religiosität entartet.

Die Tibiae, welche für die Römer fast die ganze Musik vertreten, fehlen auch bei der Tafelmusik nicht. Das Hauptgericht, das *caput coenae*, die *fercula* wurde unter Flötenbegleitung aufgetragen. Liessen während des Schmauses sich Tänzer oder Pantomimen sehen, so durfte begleitende Musik ohnehin nicht fehlen. In alledem war die Musik blos eine *luxuriae ministra*. Die Gaditanischen Sängerinnen scheinen bei der eleganten Welt besonders beliebt gewesen zu sein — Martial schildert es als eines der Kennzeichen eines

---

1) Für wie unentbehrlich die Tibiae beim Opfer galten, sieht man aus der bei Livius IX. 30 vorkommenden Erzählung, dass im Jahre der Stadt 443 die Tibicinisten, sich beleidigt wähnend, nach Tibur auswanderten, und weil sie freiwillig nicht zurückkehren wollten, auf listige Weise nach Rom zurückgebracht wurden — da der Senat bei ihrem längeren Ausbleiben für den ungestörten Fortgang des Götterdienstes Besorgnisse hegte — „ejus rei religio tenuit senatum; legatosque Tibur miserunt, ut darent operam, ut hi homines Romanis restituerentur etc.“

2) Metamorphos. seu lusus Asini. XI.

Gecken, dass er gaditanische Melodien trällert [1]) — etwa wie heutzutage mit beliebten Opernmelodien geschieht. Dass die Römer zuweilen Musikproduktionen gehabt, die etwas einem Concerte Analoges heissen dürfen, zeigt eine Stelle bei Apulejus [2]), wo von einer Art musikalischer Unterhaltung die Rede ist, bei welcher Cither- und Flötenspiel, Einzel- und Chorgesang mit einander wechseln; der Erzähler preist die süssen Klänge, welche den Hörern schmeichelten — es ist also wieder nur rein als Genusssache gefasst — wenn man nicht Falerner trank, so hörte man Musik. Nero ahmte in den alle fünf Jahre zu feiernden „Neronien" die griechischen Spiele nach, wobei auch musische Wettkämpfe stattfanden. [3]) Er wollte später auch Wettkämpfe mit Wasserorgeln und Flöten einführen — sein Sturz verhinderte dieses Vorhaben. [4]) Auch Domitian ordnete dem Capitolinischen Jupiter zu Ehren fünfjährige Wettkämpfe an (*certamen musicum, equestre, gymnicum*) — es traten dabei Citharöden, Chorcitherschläger und Solospieler (*citharoedi, chorocitharistae, psilocitharistae*) auf [5]). Es war ein Amusement für die Welthauptstadt — weiter nichts. Trajan liess (nach Dio Cassius) durch seinen Architekten Apollodorus ein Odeum erbauen.

In der Bildung und Erziehung der römischen Jugend scheint die Musik eine nur untergeordnete Rolle gespielt zu haben [6]); man konnte, da sie ja doch nicht Bildungs- sondern Genussmittel war, besser und bequemer von Sklaven und Freigelassenen, gleichsam von Kammervirtuosen sich vormusiciren zu lassen. Nero pflegte gleich nach dem Antritte seiner Regierung dem Citharöden Terpnus nach der Mahlzeit bis in die Nacht hinein zuzuhören. [7]) Dass es zu den geselligen Talenten junger römischer Damen gehörte, zu singen und die Cither zu spielen (*chordas tangere*) wissen wir aus Ovid's berufener „Kunst zu lieben." Auch das Nablion war ein Instrument der eleganten römischen Welt. [8]) Zur äussersten Caricatur verzerrt

1) Cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat. Von der frechen Ueppigkeit dieser Gaditanerinnen gibt Martial anderwärts eine sehr drastische Schilderung.

2) Lus. As. V. jubet citharam loqui — psallitur, tibias agere, sonatur — choros canere, cantatur. Quae cuncta praesente nullo dulcissimis modulis animos audientium remulcebant.

3) Instituit et quinquennale certamen primus omnium Romae, more Graecorum triplex, musicum, gymnicum, equestre, quod appellavit Neronia. Sueton Nero XI.

4) Suet. Nero LIV.

5) a. a. O. Domitian IV.

6) Doch sagt Sueton von Nero (XX) inter *ceteras disciplinas pueritiae* tempore imbutus est *musica*.

7) Suet. Nero XX.

8) Ovid räth an:

Disce etiam duplici genialia nablia palma
Plectere conveniunt dulcibus illa modis.

Hier ist der Name „Nablia" von dem ursprünglichen Lauteninstrumente offenbar auf ein anderes, kitharartiges übertragen, weil Ovid vom „Schlagen mit beiden Flachhänden" spricht.

sich der musikalische Dilettantismus in Nero, der die Sache freilich betrieb, wie man es von einem Cäsar erwarten durfte, welcher selber meinte, vor ihm habe kein Fürst gewusst, was er alles thun dürfe.[1] In den verzweifelten letzten Augenblicken in Phaons Landhaus konnte er sich nicht darüber trösten, dass an ihm ein solcher Künstler zu Grunde gehe (*qualis artifex pereo*). Während des ungeheuern Brandes von Rom sang er im Theatercostüm auf dem sogenannten Thurme des Mäcenas die Zerstörung Trojas (*ἅλωσιν Ilii*), er musste sich alles zum dramatischen Kunstwerke zurecht machen — wie später sogar seinen eigenen Tod.[2] Aber lächerlich und verächtlich zugleich wird der gekrönte Komödiant, wenn wir lesen, dass er zur Schonung seiner Stimme zu den Soldaten nie selbst sprach, sondern durch einen andern sprechen liess, dass er dünne Bleiplatten auf der Brust trug, um den Wohlklang seiner Stimme zu erhalten, dass er einen Singmeister (*phonascus*) bestellte, der ihn, so oft er zu laut redete, ermahnen oder ihm ein Schnupftuch vor den Mund halten musste.[3] Der eitle Tyrann fand unter den spätern Kaisern einen Nachahmer an Heliogabalus, der die Caricatur carikirte, sich überhaupt zu Nero verhält wie die Tigerkatze zum Tiger. Heliogabalus war nach dem Berichte des Lampridius ein Musikgenie wie Nero — er sang, tanzte, recitirte mit Flötenbegleitung, blies die Tuba, spielte die Pandura und orgelte.[4] Auch Caligula befasste sich mit solchen Künsten. Einmal machte er sich den gnädigen Spass, plötzlich bei Nacht drei consularische Männer kommen zu lassen, die sich von dem tollköpfigen Tyrannen des Aergsten versahen und sich zitternd einstellten. Aber siehe da — es ertönten Flöten, Caligula sprang costümirt heraus, agirte zu einem Gesange eine Scene und ging dann ruhig ab — worauf die geängstigten drei Zuseher entlassen wurden.[5]

Derlei Züge gehören eigentlich nicht in die Kunst-, sondern in die Sittengeschichte. Dennoch sind sie, wie sie uns grösstentheils von dem Historiker der Hofanekdote (wie Mommsen den Sueton nennt) glaubhaft überliefert vorliegen, auch für die Kunstgeschichte wichtig genug. Nur unter Verhältnissen dieser Art wurde in Rom, das allgemach der Repräsentant der gesammten antiken Bildung geworden, noch Musik getrieben — sie musste dort alle Würde verlieren und dem Untergange entgegeneilen. Zwar wurde nicht sie allein dem Untergang entgegengerissen — sie folgte nur dem Zuge

1) Es durfte z. B., während er sang, niemand unter irgend welcher Bedingung das Theater verlassen, daher manche über die Mauer sprangen oder einen Schlaganfall fingirten, um nur wegzukommen. Suet. Nero XXIII.

2) Suet. Nero XXV.

3) Ebend.

4) Ipse cantavit, saltavit, ad tibias dixit, tuba cecinit, pandurizavit, organo modulatus est (Lampridius in Heliogab.) XXIII.

5) Suet. Calig. LIV.

der die ganze antike Welt unwiderstehlich dahin trieb. Rom war in seinem Beginne nach jenem oben angewendeten Ausdrucke des Livius eine *colluvies gentium* im kleinen Sinne gewesen; als es auf dem Gipfel seiner Macht stand, wurde es eine *colluvies gentium* im kolossalsten Maassstabe.[1] Das ganze Leben der alten Welt concentrirte sich in Rom — Griechisches, Orientalisches, Hispanisches, Aegyptisches u. s. w. In Rom und durch Rom wurde in alle diese Elemente der Keim des Verderbens gelegt, der sich sehr schnell entwickelte.

Die in sich zerfallene, entartete, glaubens- und sittenlos gewordene antike Welt ging immer entschiedener ihrem Untergange zu. Den Cäsarenthron bestiegen bald unsinnige, vom Gefühle ihrer Allmacht bis zur schrankenlosesten Willkür berauschte Tyrannen, bald Emporkömmlinge und Abenteurer, welche das Glück hatten, die Gunst der Prätorianer zu besitzen oder sie für baares Geld erkauften. Mit der äussern Noth des ungeheuern Römerreiches ging der innere Verfall Hand in Hand.

Die alten Götter hatten die Lebensfähigkeit, der alte Glaube der Väter hatte seine tröstende Kraft verloren. Die Besseren flüchteten in die eiskalte, verzweifelte Resignation des Stoicismus, eine weit grössere Zahl proklamirte das im Grunde nicht minder verzweifelte epikureische System des Lebensgenusses, der den Tag bestens benutzt und lachenden Mundes spricht: „sterb' ich, mag die Welt verbrennen." Der grosse Haufe aber griff in seiner Seelenangst zu jedem noch so unsinnigen Cult, der aus Syrien, Kleinasien, Persien oder Aegypten herüberkam.

Die antike Kunst verfiel in dem Maasse, als das antike Leben verfiel. Die Skulptur, in deren grösstem Werke, dem olympischen Zeus des Phidias, die antike Welt den gegenwärtigen Gott zu erblicken wähnte, war so herabgekommen, dass sie nur noch Mithrassteine und Kaiserinnenportraits mit abnehmbaren Rococofrisuren meisselte; die Baukunst suchte vergebens durch Marmorluxus die Missgestalt ihrer ausgebauchten Architrave u. s. w. zu heben, und nur ein Wunder hätte die antike Musik vor Ausartung bewahren können, wenn sie zur Dienerin luxuriöser Genusssucht und der schlimmsten Unsittlichkeit herabgewürdigt ward. Schon Ovid hatte Cythern, Lyren und Gesang verweichlichend genannt[2] und Quintilian spricht sich über die weibisch und zuchtlos gewordene Musik seiner Zeit, wie man sie von der Scene hörte, vollends mit Indignation aus.[3]

---

1) In diesem Sinne heisst es bei Athenäus (I. 36): *ὅτι οἰκουμένης δῆμον τὴν Ῥώμην φησί. λέγει δὲ καὶ, ὅτι οὐκ ἄν τις σκοποῦ πόῤῥω τοξεύοι λέγων τὴν Ῥωμαίων πόλιν ἐπιτομὴν τῆς οἰκουμένης.*

2) Enervant animos citharae jocique lyraeque
Et vox et numeris brachia mota suis.

3) Er sagt (lib. I. Instit. orat. c. 17.): Quamvis autem satis jam ex ipsis,

Die Lascivität muss in der That alle Begriffe überschritten haben. Juvenal, der die Gebrechen seiner Zeit nicht wie Horaz zum Gegenstand seines Behagens am Lächerlichen, zum Spielplatze eines feinen Witzes macht, sondern in sittlichem Zorne die Dinge unverblümt sagt, schildert in seiner sechsten Satyre das Benehmen der grossen Damen bei den pantomimischen Darstellungen des Tänzers Bathyllus in einer Weise, welche auf den Grad von Ueppigkeit schliessen läst, welche diese Schaustellungen erreicht hatten. Natürlich musste eine solche Pantomime ihre entsprechende Musik zur Begleitung haben. Und so begreifen wir, warum die Kirchenväter, die christlichen Schriftsteller gegen die heidnischen Schauspiele, gegen heidnische Musik so sehr eiferten — warum der heilige Hieronymus sagt: „eine christliche Jungfrau solle gar nicht wissen, was eine Lyra, eine Flöte sei — oder wozu sie diene“.[1])

Cäsar Julianus suchte bekanntlich das zusammenbrechende Heidenthum zu stützen, dem ausgelebten Polytheismus neue Lebenskraft einzuflössen. Die alte Sitte, die alte Religion sollte hergestellt werden. Damit, meinte der Cäsar, werde die Zeit der alten Blüte und Herrlichkeit wiederkehren. Kaiser Hadrian's Restaurationsversuche waren wesentlich auf ästhetische Feinschmeckerei, auf gebildete Kunstkennerschaft hinausgelaufen. Julianus griff tiefer — er fasste die Sache bei der ethischen und religiösen Seite an. Daneben hatte er für die Einrichtungen des damals schon sehr verbreiteten Christenthums offene Augen. So entging dem Cäsar auch die Bedeutung und Wichtigkeit der gottesdienstlichen Musik der Christen keineswegs. Ihre Hymnen- und Psalmengesänge hatten zahllose Gläubige im Leben zur Andacht erhoben, oft auch noch im Märtyrertode gestärkt. Die Heiden sollten statt ihrer zucht- und heillos gewordenen, weichlichen, üppigen, lasciven Musik im Theater und bei Tafel eine edel ernste heilige Musik, eine *Musica sacra* für den Götterdienst erhalten, welche diesem Dienste nicht nur zur Zierde gereichen, sondern auch alle jene sittlichen Wirkungen hervorzubringen geeignet sein sollte, die einst Männer wie Pythagoras, Platon, Aristoteles der ethischen Tonkunst zuschrieben — und womit es nach Versicherung der Leib-Mystagogen und geheimen Oberhofgeisterseher seine volle Richtigkeit hatte. Dass Julianus, wenn auch kein allgemeines Gesetz, so doch wenigstens speciell für Alexandrien eine solche Anordnung ergehen liess, beweist sein Brief an den Exarchen von

quibus sum modo usus exemplis credam esse manifestum, quae mihi et quatenus musica placeat, apertius tamen profitendum puto, non hanc a me praecipi, quae nunc in scenis *effeminata* et *impudicis modis fracta*; non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, *excidit*. Also gerade das Umgekehrte von dem wirkte sie, was Aristoteles als Aufgabe der Musik betrachtet.

1) Tibia, lyra, cithara cur facta sint nesciat.

Aegypten Ekdikios.[1]) „Wenn etwas unserer Sorgfalt werth heissen darf“, schreibt Julianus, „so ist es die heilige Musik (ἱερὰ μούσικη). Suche also unter dem Volke von Alexandrien Knaben von guter Abkunft (εὖ γεγονότας μειρακίσκους) und lass für jeden monatlich zwei Artaben[2]) Oel, Getreide und Wein zuweisen — für Kleidung werden die Vorsteher des kaiserlichen Schatzes zu sorgen haben. Man soll sie nach Verschiedenheit ihrer Stimmen zusammenstellen (οὗτοι δὲ τέως ἐκ φωνῆς καταλεγέσθωσαν). Bringen es einige davon in dieser Kunst zur Vollkommenheit, so können sie keiner geringen Belohnung ihrer Bemühung von Uns gewärtig sein. Dass sie ferner, neben dieser Unserer Anerkennung, keinen kleinen Nutzen daraus ziehen, wenn ihre Seelen mittels der göttlichen Musik gereinigt werden (τὰς ψυχὰς ἀπὸ τῆς θείας μουσικῆς καθαρθέντες), lassen Jene glauben, welche einst über diesen Gegenstand richtige Ansichten ausgesprochen haben. So viel von den Knaben. Was aber die Schüler des Musikers Dioskoros betrifft, so siehe zu, dass sie sich der Kunst (τεχνή) eifriger widmen. Denn wir sind bereit sie zu unterstützen, in was immer für einer Sache sie wollen werden“.

Ein andermal, wo sich Julian über die wünschenswerthen Eigenschaften eines Priesters auslässt, schreibt er: „Lernt die Hymnen der Götter auswendig, deren es überaus schöne alte und neue gibt; ganz besondere Sorgfalt wendet auf solche, die bei den Zeremonien gesungen werden. Denn die Mehrzahl davon haben die Götter den sie anflehenden Menschen selbst mitgetheilt, andere sind von gottbegeisterten Menschen gedichtet, deren makellose Seele voll Ehrfurcht vor den Göttern war“.

Julian's schon 362 im 31. Lebensjahre erfolgter Tod beim Zuge gegen die Perser machte allen seinen Planen ein Ende und liess ihn die Resultate seiner Alexandrinischen Pflanzschule, aus welcher Chöre, wie sie weiland in Athen an den Götteraltären gesungen worden, hervorgehen sollten, nicht mehr sehen. Der römische Staat konnte den wiederholten Stössen, die ihn jetzt stärker und häufiger trafen, nicht widerstehen, in ein Ost- und Westreich gespalten, erlag er endlich seinen immer heftiger herandringenden Feinden. Der Sturm der Völkerwanderung warf alles nieder, die wilden Eroberer überfluteten verheerend die blühenden Lande — die Jahre der antiken Welt waren gezählt. Vor dem Waffenlärm verstummten und flohen die Künste. Mit der antiken Welt ging auch die antike Musik zu Grunde. Aber ein reiches Erbe blieb den neu beginnenden Zeiten. Die geistigen Schätze, welche die Denker, die Dichter, die Künstler der alten Welt aufgehäuft, obwohl in den wilden, blutigen Zeiten

---

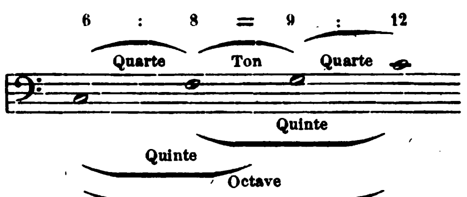
1) In der Sammlung der Briefe ist es der 56. Brief.

2) Ein ägyptisches Maass, oder eigentlich ursprünglich ein persisches. Es fasste eine attische Medimne, mehr drei Chönix. Herodot I. 192.

vielfach zersplittert, verschleudert und zum Theil unwiederbringlich verloren, vermochten noch in ihren Resten die neue Welt zu lehren, was schön, gross und bedeutend sei. Mitten im Leben der antiken Welt war christliche Kunst und insbesondere christliche Musik in schüchternen, einfachen und dabei zukunftreichen Anfängen aufgetaucht — von der antiken Kunst bedingt und abhängig, war sie dazu berufen, sich dereinst zu einer ganz neuen, ganz eigenen gewaltigen, Himmel und Erde mit ihrem Dufte erfüllenden Blüte zu entwickeln. Das Grab der antiken Kunst, der antiken Musik wurde die Wiege der christlichen.

Zusätze und Nachträge.

Zu Seite 227. In der Formel 6 : 8 = 9 : 12 zeigen sich folgende Verhältnisse: 8 ist um den dritten Theil von 6 (um 2) grösser als das kleinere äussere Glied vorstehender Proportion, nämlich als 6. Es ist aber auch um ein Drittel von 12 (um 4) kleiner als das grössere äussere Glied, nämlich als 12. Es übertrifft sonach 8, als die wahre Mittelzahl, das eine äussere Glied in dem Maasse, als es von dem andern übertroffen wird (vergl. Platons Timäos VII, wo er von der Verbindung zweier Zahlen, Massen oder Kräfte — ἀριθμῶν, ὄγκων, δυνάμεων — durch ein Drittes redet, und von der Proportion, ἀναλογία, redet, welche als schönstes der Bänder — δεσμῶν δὲ κάλλιστος — sich selbst und das Verbundene zur Einheit macht). Was dagegen das andere Mittelglied 9 betrifft, so ist es um dieselbe Zahl, um 3, grösser als 6, und kleiner als 12. Ein Mittelglied der ersten Art, hier also 8, nannten die Griechen harmonisch (μεσότης ὑπεναντία καὶ ἁρμονική), eines der zweiten Art, hier 9, arithmetisch (μεσότης ἀριθμητική). Es liegen darin aber auch ganz genau die Verhältnisse der consonirenden Intervalle:



denn 6 : 8 und 9 : 12 gibt das Verhältniss der Quarte, 6 : 9 und 8 : 12 das Verhältniss der Quinte, 6 : 12 das Verhältniss der Octave, 8 : 9 ist das Verhältniss des ganzen Tones. Die Scheidung der Octave durch die Quinte, z. B. *C* — *G* — *c*, ist also gleich 6 : 9 : 12, jene durch die Quarte *C* — *F* — *c* gleich 6 : 8 : 12. Letztere Proportion, die μεσότης ὑπεναντία, ist die Grundlage der ganzen Harmonik. In diesem Sinne nannte der Pythagoräer Philolaos den Cubus die geometrische Harmonie, denn er hat 6 Flächen, 8 Winkel und 12 Seitenlinien, drückt folglich die Zahlen 6, 8, 12 aus (S. Böckhs „Philolaos“ S. 88). Hiernach ist auch begreiflich, warum das Tetrachord und nicht das Pentachord zum Eintheilungsmaasse des ganzen Tonsystems genommen wurde.

Zu Seite 272. Wären Parallelen zwischen bedeutenden Personen nicht eine endlich doch missliche Sache, so könnte man zwischen Pythagoras und

Guido von Arezzo eine ungezwungene ziehen — auch darin, dass beide mit ihrem Namen für Alles einstehen müssen, was sich in ihrer Schule erst später ausbildete. Manches, z. B. die Vorstellung von einem Centralfeuer, schrieb schon das Alterthum nicht dem Pythagoras selbst. sondern dem Philolaos zu (Man sehe die Stelle bei Stobaeos, Ecl. I. 23: *Φιλόλαος πῦρ ἐν μέσῳ περὶ τὸ κέντρον, ὅπερ Ἑστίαν τοῦ παντὸς καλεῖ, καὶ Διὸς οἶκον, καὶ μητέρα θεῶν, βωμόν τε καὶ συνοχὴν, καὶ μέτρον φύσεως* — Böckh meint statt *Διὸς οἶκον* werde es wohl geheissen haben *Ζανὸς πύργον*. S. dessen Philolaos S. 94 und 96). Auch die Berechnung des Tones in seiner Theilung wird von Boethius (III. 5) wesentlich auf Philolaos zurückgeführt. Das Ansehen dieses Pythagoräers war überhaupt gross. Claudianus Mamertus rühmt von ihm „de mensuris, ponderibus et numeris juxta geometriam, musicam atque arithmeticam mirifice disputat." Philolaos und Pythagoras werden auch wohl zusammen genannt: so sagt Macrobius (de Somn. Scip. 14), dass Pythagoras und Philolaos die Seele eine Harmonie genannt. Uebrigens soll Philolaos in ziemlich später Zeit gelebt haben, nämlich ein Zeitgenosse des Sokrates gewesen sein. Man wolle das Nähere in Böckh's zuvor citirter trefflicher Schrift nachsehen. Wenn man nun auch Vieles erst durch die Nachfolger des Pythagoras ausgebildet annehmen muss (man unterschied Pythagoräer, Schüler des Pythagoras, und Pythagoriker, anderweitige Nachfolger), so hat doch der Meister gewiss so gut dazu die ersten Keime gelegt, wie Guido von Arezzo zur Solmisation u. s. w. Pythagoras selbst hinterliess keine Schriften (ipse nihil scriptitaverat, sagt Claudianus Mamertus); von denen der Pythagoräer Archytas und Philolaos haben wir nur Fragmente.

Zu Seite 292. Beim Einüben, auch wohl bei Aufführung von Chören wurde durch den „Chorleiter" *ἡγεμών* geradezu taktirt — man sehe darüber in den Problemen des Aristoteles 19, 22. Der Takt wurde förmlich mit der Hand oder mit dem Fusse geklopft — (Pollicis sonore vel plausu pedis discriminare, qui docent artem solent. — Terent. Mam. 2254). Auch Horaz (Od. IV. 6 ad Apollinem et Dianam) erwähnt des klopfenden Daumens (pollicis ictum). Die Instrumentalisten pflegten den Takt zu treten; bemerkenswerth ist die Stelle bei Quintilian (Inst. 1. 12. 3): Citharoedi ne pes quidem otiosus certam legem servat? Cicero (Orat. 58) sagt: „tibicini percussionum modi." Mehr darüber in R. Westphals „Fragmente der gr. Rhythmiker S. 98." Der Name der Taktirschuhe bedeutete Holzschuhe im Allgemeinen.
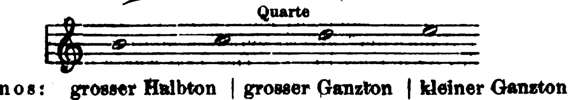
Zu Seite 293. Eine andere, und ohne Zweifel bessere, Erklärung des *εἱειειειειειλισσετε* ist die, dass sich Aristophanes über *εἱειλισσομενος* des Euripides (Elektra 437) lustig machen wollte — wie denn der genannte Tragiker in den Fröschen überhaupt auf das Schlimmste mitgenommen wird.

Zu Seite 294. Heimsöth (Die Wahrheit über den Rhythmus in den Gesängen der alten Griechen S. 36) denkt an ein wirkliches Durchcomponiren des Worttextes durch den Dichter selbst. „Es wurde mit bestimmtem *μέλος*, Melodie, gesungen. Diese Melodien componirten die alten griechischen Dichter, die lyrischen wie die dramatischen, selbst zugleich mit den Worten. Denn der alte metrische Dichter ist zugleich Componist, wie überhaupt anfangs die Künste immer mehr verbunden sind. Wohl zeichnet sich der eine durch besonders schöne Lieder aus, bei dem andern will das Musikalische nicht recht von Statten gehen; aber Trennung ist den alten Zeiten fremd. Die Dichter selbst schreiben die Musik mit den ursprünglich von Buchstaben herrührenden, uns von den griechischen Schriftstellern über Musik aufbewahrten und erklärten musikalischen Zeichen in zwei Reihen, die obere für den Gesang, die untere für die Instrumentalbegleitung. Der Chor bekommt dieselben mit den Worten vorher einstudirt und trägt sie unter Leitung des Chorführers bei der Aufführung vor, und zwar der ganze Chor unisono, wodurch zugleich die Möglichkeit des Verständnisses unterstützt wird."

Weiterhin (S. 40) sagt der Autor: „Ihre Melodien sind alle verloren gegangen, wohl nach und nach, als man die alten Gesänge nicht mehr executirte,

sondern blos las. Die Musik antiquirte schneller, und die Alexandriner schon brauchten in ihren officiellen Ausgaben nur noch den Text zu liefern."

Zu Seite 316. Ptolemäos übernahm die Rolle, die sich in der Welt bisher noch überall als die undankbarste bewährt hat, — zwischen streitenden Parteien den Vermittler zu spielen und es beiden (und keiner) recht zu machen. Er stellte in seiner Harmonik (I. 5, 6) ein ganz neues Zahlensystem auf — und wollte den Streit der Kanoniker und der Harmoniker vermitteln. Die Harmonie, lehrt er, beruht ebenso sehr auf dem Gehöre wie auf der Berechnung — man darf keines dieser beiden Momente bei Seite lassen, denn sie unterstützen einander auf das wesentlichste. Das Gehör wirkt auf die unmittelbare Empfindung durch das Materielle, die Berechnung verschafft die intellectuelle Erfassung des Begriffes, die Erkenntniss der Ursache, die Anschauung der Form. Jene Spätlinge der antiken Musikgelehrtheit, die der Autorität des Ptolemäos folgten, nannte man darum auch wohl Ptolemäer. Zu ihnen gehören Porphyrius, Boethius, Bryennius — und durch Boethius wurde der Einfluss des berühmten alexandrinischen Astronomen auch noch auf das christliche Mittelalter fortgepflanzt. Eine eigentliche Schule haben die Ptolemäer denn doch eigentlich nie gebildet. Das Wichtigste und Beste, was die Speculation des Ptolemäos hervorbrachte, war das sogenannte syntonische Geschlecht. Es hatte nämlich Didymos die Unterscheidung des von ihm berechneten und unterschiedenen grossen und kleinen Ganztones im diatonischen Tetrachord auf eine Weise geordnet, welche Ptolemäos einer Revision und Verbesserung unterzog:



Didymos:	grosser Halbton 15 : 16	grosser Ganzton 8 : 9	kleiner Ganzton 9 : 10
Ptolemaeos:	15 : 16	kleiner Ganzton 9 : 10	grosser Ganzton 8 : 9

Dieses syntonische Geschlecht (σύντονον) hat nachmals viele Freunde gefunden. — Vincenzo Galilei in seinem Dialogo (1600) lobt es sogar an der Posaune, dass sie die „Specie Sintona di Tolomeo" vollkommen herausbringen könne. Auch Doni, Nicolo Vicentino (s. Kirchers Musurgie V. Band S. 637), Wallis und Smith haben es für die beste Abtheilung der musikalischen Skala erklärt (Vergl. Forkel, Gesch. d. Musik, I. Band S. 364). Ptolemäos nahm neben dem syntonischen Geschlechte auch noch ein weiches (μαλακόν) und ein gleiches an — letzteres in den Proportionen 9 : 10 — 10 : 11 — 11 : 12. Eine Vergleichung der sogenannten „Schattirungen" für das diatonische Geschlecht nach Archytas, Didymos und Ptolemäos gibt folgendes Schema:

	Archytas (tonisch)	Didymos	Ptolemäos syntonisch.	Ptolemäos weich.	Ptolemäos gleich.
Halbton	28 : 27	16 : 15	16 : 15	21 : 20	12 : 11
Ton	8 : 7	10 : 9	9 : 8	10 : 9	11 : 10
Ton	9 : 8	9 : 8	10 : 9	8 : 7	10 : 9

So wird auch das chromatische Geschlecht bei Ptolemäos in ein weiches (28 : 27, 15 : 14, 6 : 5) und in ein scharfes (22 : 21, 12 : 11, 7 : 6) getheilt. Archytas hatte das chromatische Geschlecht also berechnet: 28 : 27, 243 : 224, 32 : 27. Didymos also: 16 : 15, 25 : 24, 6 : 5. Durch die Schattirungen wurden, wie Bellermann (Tonl. d. Gr. S. 27) bemerkt „dem Ohre und der Stimme unerträgliche Intervalle, Dreiachtel-, Viertel- und Dritteltöne zugemuthet", und gewiss hat er Recht, wenn er behauptet, dass sie „auf keinen Fall jemals eine wirkliche Anwendung gehabt haben."

Zu Seite 346. Das organisch Zusammenhängende der Eintheilung der Musik wird erst deutlich, wenn man sich davon ein Schema entwirft:

Musik

Theoretisch | Praktisch

Physisch | Technisch | Angewendet überhaupt | Productionsmässig insbesondere

arithmetisch physikalisch | Harmonik Rhythmik Metrik | Melopöie Rhythmopöie Poesie | Instrumental Gesangmässig darstellend

Μουσική

θεωρητικόν | πρακτικόν

φυσικόν | τεχνικόν | χρηστικόν | ἐξαγγελτικόν

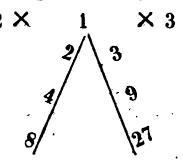
ἀριθμητικόν φυσικόν | ἁρμονικόν ῥυθμικόν μετρικόν | μελοποιΐα ῥυθμοποιΐα ποίησις | ὀργανικόν ᾠδικόν ὑποκριτικόν

Zu Seite 349. Die sich zeitlich manifestirenden musischen Künste, Poesie, Musik, Tanz, zu deren Verwirklichung jedesmal eine unmittelbare Thätigkeit erforderlich ist (die Poesie wird nicht als Lectüre, sondern recitirt gedacht), hiessen eben deswegen „praktische“ oder thätige Künste (πρακτικαὶ), wie es Schol. Dionys. Thrac. S. 655 heisst: μετὰ γάρ τὴν πρᾶξιν οὐχ ὑπάρχουσιν.

Zu Seite 352. Die Geschichte von den Schmiedehämmern des Pythagoras ist eine von den berühmtesten. Das Mittelalter wurde nicht müde sie nach zuerzählen — sie kömmt vor bei Regino von Prüme (Gerbert, Scriptores 1. Band S. 239., Der fromme Abt Regino bemerkt dabei „consonantiae nequaquam sunt humano ingenio inventae, sed divino quodam nutu Pythagorae sunt ostensae), im Microlog des Guido von Arezzo (a. a. O. 2. Band S. 23), bei Aribo (S. 220), bei Johannes Cotton (S. 234), bei Aegidius von Zamora (S. 371), bei Marchettus von Padua (a. a. O. 3. Band S. 65), bei Johann de Muris (S. 249), bei Adam von Fulda (S. 367) u. s. w. und noch P. Athanas Kircher hat auf das Titelblatt seiner Musurgie eine Figur in orientalischem Phantasiecostüme zeichnen lassen, die mit der einen Hand auf die geometrische Figur vom Quadrat der Hypotenuse, mit der andern auf hämmernde Cyclopen zeigt und den Pythagoras vorstellen soll. Dass die mittelalterlichen Mönche für den Ordensstifter Pythagoras eine Art Sympathie empfanden, ist natürlich. Etwas anachronistisch sagt Engelbert von Admont: ex proportionibus ponderum cymbalorum horologii, ex quibus etiam Pythagoras et Plato primo proportiones vocum seu sonorum ad invicem invenerunt. Uebrigens wurde die weltberühmte Geschichte von den Schmiedehämmern auch in die Urzeiten des Menschengeschlechtes verlegt und mit Tubalkain dem Schmied, und Jubal dem Musiker in Verbindung gebracht. „Jubal filium Lamech sonorum proportiones priorem invenisse (sagt Adam von Fulda) nemo est, qui negat — cui frater erat Tubalcain nomine, primus faber aerarius, penes quem conversatus in fabrica per malleorum et aeris sonum harmonias primum perpendisse fertur, qui et artem duabus insculptam columnis post se reliquit.“ Letztere Erzählung gehört dem bekannten Flavius Josephus an. Jubal habe drei Säulen aus Stein und aus Backstein gemacht, damit sie den Untergang der Erde durch Wasser und durch Feuer überdauern — und man könne die Marmorsäule noch in Syrien finden, da die andern durch die Sündfluth zu Grunde gegangen. Dass Pythagoras von den Zahlenproportionen der Töne mächtig berührt werden musste, ist erklärlich, wenn man sich erinnert, dass er in der Zahlenharmonie den Grund und das Bestimmende alles Existirenden und in der Welt wie in den einzelnen Dingen den Ausdruck von Zahlen oder, wenn man will, Zahlen selbst erblickte (daher ihm das Tetraeder gleich dem Feuer, das Octaeder gleich der Luft, der Cubus gleich der Erde u. s. w. war und von einer Zahl des Feuers, der Luft u. s. w. die Rede ist). Daher der hohe Werth, den die Pythagoräer auf Musik legten. Sie war ihnen der reinste Ausdruck der übersinnlichen Zahlenharmonie. So erklärt auch Ptolemäos (III. 3 und 4) die Harmonie als die Ursache alles geordneten Bestehens und Wohlseins — sie lebt in allem, was vollkommen und vernünftig ist, und manifestirt sich ganz vorzüglich in den Seelen der Menschen und in den Bewegungen des Himmels.

Zu Seite 353. Die pythagoräische Schule, welche, wie Aristoteles sagt, „die Mathematik zur Philosophie machte“ und das Weltganze als Zahlenformel ansah, setzte begreiflicher und consequenter Weise auch die Berechnung der Tonverhältnisse mit ihrer Zahlenmystik in Verbindung. Die Pythagoräer fanden die Vollendung ihrer Tetraktys (und in ihr die Vollendung alles Daseins) in der Zahl 27. Wenn 1 der Punkt ist, 2 der Linie, der direkten Verbindung zweier Punkte, 3 als erste Zahl mit Anfang, Mitte und Ende als erste ungerade Zahl, als erste Flächenzahl dem Dreieck, und wegen der drei Dimensionen den Körpern, 9 aber als Quadrat von 3 ($3 \times 3 = 9$) dem geometrischen Quadrate entspricht, so vollendet sich das Körperliche erst in dem von Quadraten eingeschlossenen Würfel oder Cubus, oder in der Zahl 27 als dem Cubus von 3. Die durch Addition entstehende Tetraktys, die durch die Zahl 10 abge-

schlossen wird, ist 1, 2, 3, 4, — die durch Multiplication entstehende Tetraktys ist eine doppelte, eine gerade und eine ungerade, je nachdem zum Exponenten 2 oder 3 genommen wird — in der Form eines Lambda (nach Macrobius in Somn. Scipt. II. 2) geordnet, gibt sie folgendes Schema:



Hiernach ist die ganze vollendete Tetraktys gleich 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27, — addirt man aber die ersten sechs Zahlen, so ergibt sich wieder die siebente und letzte Zahl 27. Das Verhältniss des Ganztones beruht nun auch auf dieser cubischen Zahl, denn es ist gleich 24 : 27, was eben so viel ist wie 8 : 9 (ἐπόγδοον). Zwischen 24 : 27 ergibt sich aber wieder 3, die Wurzel des Cubus, als Differenz der beiden Zahlen. Das Verhältniss der Tontheilungt das Verhältniss zwischen Diesis (Limma) und Apotome berechnet Philolaos mi, 243 : 256, zwischen welchen eine Differenz von 13 besteht — das Verhältniss des Tones mit 216 : 243 (8 : 9 = 24 : 27 = 216 : 243), zwischen welch' letzteren Zahlen sich abermals die heilige 27 als Differenz ergibt. Hiernach nahm Philolaos für den Ton 27 Einheiten an, und für die Diesis (nach obiger Differenz) 13 Einheiten, wornach für die Apotome natürlich 14 Einheiten erübrigten. Schon das Alterthum erkannte aber das Ungenaue dieser Berechnung. (Siehe Böckhs Philolaos S. 70—72.)

Zu Seite 353. Die Uebung des Gehörs, die wir für den Musiker mit Recht so äusserst wichtig halten, galt den griechischen Denkern nicht blos für werthlos, sondern der Erkenntniss durch intellectuelle Mittel (νοητικά) gegenüber sogar für etwas Niedriges und Verwerfliches — sie konnten nicht schätzen, was wie Plato sagt, „durch gedankenlose Uebung, Schärfung der Sinnenempfindung und blosse Abschätzung (ἀλόγῳ τινὶ τριβῇ) erworben wurde. Die bloss sinnliche Harmonie, welche an die Instrumente gefesselt ist, kömmt ihnen nicht in Betracht gegen die in Zahlen und Vernunftanschauungen beruhende intellectuelle Harmonie. Eine solche Auffassung war allerdings der Weg zu besserer Philosophie als Musik. Man darf jedoch die Machtsprüche der Philosophen, die sich der Menge (ὄχλος) als Auserwählte gegenüberstellten, nicht für den Ausdruck der Ansichten der Griechen überhaupt nehmen. Wir wenigstens werden ohne Zweifel einen Mozart, der schon als Kind Stimmungsunterschiede von einem halben Viertelton im blossen Gedächtnisse festzuhalten wusste, für zur Musik berufener halten als einen Euler, der eine Sonate durch blosse Berechnung componirt. Jene antike Auffassung hat bis in das Mittelalter nachgewirkt. Georg Valla von Piacenza, Lehrer der Musik zu Venedig um 1450 (de Mus. libri V. 2. Buch, Cap. 3), und nach ihm Andreas Ornitoparchus von Meiningen (Musicae act. micrologus 1517) unterscheidet die Musica inspectiva und activa in folgender Weise: „*Inspectiva Musica* est scientia sonos, naturalibus instrumentis formatos, non auribus, quarum obtusa sunt judicia, sed ingenio rationeque perpendere — *activa Musica*, quam et practicam dicimus, ut divus Augustinus Lib. 1. musicae suae refert, est bene modulandi scientia“ u. s. w.

Zu Seite 354. Die ältere pythagoräische Tontheilung durch Philolaos war folgende: er theilte den Ton in Diesis (die später als Limma bezeichnet wurde) und in Apotome — letzteres übertraf die Diesis um ein Komma. Die Diesis begriff vier Komma, und wurde wieder in zwei gleiche Theile getheilt, welche Diaschisma hiessen; eben so wurde das Komma in zwei Theile — Schisma — gespalten.

Der genaue Halbton war also gleich zwei Diaschismen und einem Schisma.

Diese Auffassung wurde von den späteren Pythagoräern verworfen. Der Ton ist gar nicht gleichmässig theilbar (lehrten sie), denn 9 : 8 ist ein übertheiliges Intervall (superparticulare, ἐπιμόριον), d. h. die grössere Zahl entsteht, wenn man die kleinere ganz und noch einen aliquoten Theil derselben setzt — z. B. hier $9 = 8 + {}^{8}/_{8}$ oder $1{}^{1}/_{8}$ der kleineren Zahl. Dies ist die ratio sesquioctava, λόγος ἐπόγδοος — eben so wie 4 zu 3 ($4 = 3 + {}^{3}/_{3}$ oder $1{}^{1}/_{3}$ der kleineren Zahl) die ratio sesquitertia, λόγος ἐπίτριτος, 3 : 2 ($1{}^{1}/_{2}$ der kleineren Zahl) die ratio sesquialtera, λόγος ἡμιόλιος. Zwischen 3 und 2 ist keine Proportionalzahl zu finden, die kleiner als 3, grösser als 2 wäre. Denn um solches zu bewerkstelligen, müsste die Einheit getheilt werden — die Einheit (μονάς) ist aber untheilbar — eben weil sie die Einheit ist. Denn ${}^{1}/_{2}$ ist nicht die Hälfte von 1, sondern von ${}^{2}/_{2}$; wollte man 1 in ${}^{1}/_{2}$ und ${}^{1}/_{2}$ theilen, so wäre ${}^{1}/_{2}$ selbst als Einheit gesetzt — und man verfiele in den Widerspruch zu behaupten, dass die Einheit (1) aus zwei Einheiten (${}^{1}/_{2}$ und ${}^{1}/_{2}$) bestehe. Da nun zwischen übertheiligen Intervallen eine wahre Mittelzahl nicht zu finden ist, so ist der Ganzton auch nicht in gleiche Theile theilbar (man sehe Euklid Th. 16 und 17 und Boethius III. 5). Aristoxenos machte es diesem pythagoräischen Beweise gegenüber wie der launige Diogenes, welcher Angesichts jenes die Bewegung läugnenden Sophisten aufstand und munter auf und ab spazierte. Er theilte den Ton thatsächlich in zwölf gleiche Theile — sechs davon machten den Halbton (Euklid S. 11). Dies ist der Unterschied der pythagoräischen und der aristoxenischen Tontheilung.

Zu Seite 353 und 354. Winterfeld (Gabrieli, 2. Theil, S. 76) sagt: „Als völlig unbrauchbar für harmonische Entfaltung finden wir das diatonische Klanggeschlecht der Alten, das zwei Töne in gleichem Verhältnisse und einen kleinen Halbton in sich befasst (${}^{8}/_{9}$, ${}^{8}/_{9}$, ${}^{243}/_{256}$). Zwar stellt es alle Quarten und Quarten (die sogenannten vollkommenen Wohlklänge) in völlig reinen Verhältnissen dar; von den Terzen und Sexten jedoch, auf denen alle Mannigfaltigkeit und Eigenthümlichkeit der neuen Tonkunst beruht, ist durchaus keine brauchbar; um vieles zu scharf sind die grossen, um vieles zu matt die kleinen Terzen, und im umgekehrten Verhältnisse die gleichnamigen, beide ergänzenden Sexten. Eine Abweichung von diesen Verhältnissen war unerlässlich, sollte der Tonkunst durch die Harmonie ein neues Leben aufgehen. Nicht minder ungenügend aber war der Wechsel des grossen und kleinen Tones (nunmehr dem grossen Halbtone gesellt), durch welchen man ein in seinen Verhältnissen reineres, harmonischer Entfaltung mehr günstiges Diatonische darzustellen bestrebt war. Die ungleichen Hälften der Octave, gebildet durch die verschiedene Lage des Halbtones, die Zusammenfügung der harten und weichen Tonreihe (in dem oft dargelegten älteren Sinne), vorausgesetzt, dass beide ein fortgehendes, gegenseitige Uebergänge zulassendes Ganze bilden sollen — verursachten bei dieser Theilung der Verhältnisse jene Ungleichheit, dass des kleinen Tones halber eine Terz (*d*—*f*) zu matt, eine Quarte (*a*—*d*) des doppelten grossen Tones wegen zu scharf wurde — jene Zusammenfügung, dass ein Ton (*b*—*c*) und in demselben Maasse auch eine dadurch gebildete grosse Terz (*b*—*d*) zu scharf wurde, wie denn hier wiederum der kleine Ton eine zweite kleine Terz (*g*—*b*) abstumpfte. Fünf Tonverhältnisse also, und rechnet man ihre Ergänzungen hinzu, deren zehn zeigen sich unvollkommen.“ Unsere Temperirung hat alle diese Missstände ausgeglichen — dagegen sie freilich selbst auch wieder ihr Unvollkommenes hat. Die vergleichende Zusammenstellung S. 355, Anm. 1 gewährt eine deutliche Uebersicht dieser Verhältnisse.

Zu Seite 356. Dass die Griechen die Eigenschaft der Terz und Sext als Consonanzen auch selbst durch das Gehör nicht erkannten, erklärt sich grossentheils auch durch den Umstand, dass die nach ihrer Stimmung viel zu grosse Schärfe der grossen Terz und kleinen Sext, und die flaue Mattigkeit der kleinen Terz und grossen Sext diese Intervalle in ihrem Wohlklange sehr beeinträchtigte. Die Autorität des Pythagoras allein hätte für Nicht-Pythagoräer denn doch wohl nicht ausgereicht.

Zu Seite 357. Die *ῥητά* und *ἄλογα* würden genauer so zu bestimmen sein: Rational sind jene Intervalle, „die sich (mit R. Westphal zu reden) auf die in der Skala vorkommende Maasseinheit des natürlichen Halbtons als des kleinsten in der diatonischen und chromatischen Skala vorkommenden Intervalls zurückführen lassen.“ Bei den irrationalen ist solches der Fall nicht. Sie, zu deren Bestimmung Aristoxenos den Viertelton, die enarmonische Diesis zu Hilfe nimmt, kamen in den „schattirten“ Tonarten zur Anwendung. Solche Intervalle nun, wie der verminderte Ganzton, der übermässige Ganzton, die verminderte kleine Terz u. s. w., werden aber vom Ohre als dem richtigen, in der Natur begründeten Zusammenhange der Töne nicht angehörig empfunden werden, mit anderen Worten: sie sind und klingen falsch, und zwar desto mehr, je mehr sie *ἄλογα* sind — d. h. je weiter sie sich von jener vorhin erwähnten Bestimmbarkeit durch das natürliche in der Skala selbst gegebene Maass entfernen.

Zu Seite 366. Es wird kaum nöthig sein zu erinnern, dass das Bild dieser Namengebung von unserer Weise — nicht von der antik griechischen hergenommen ist.

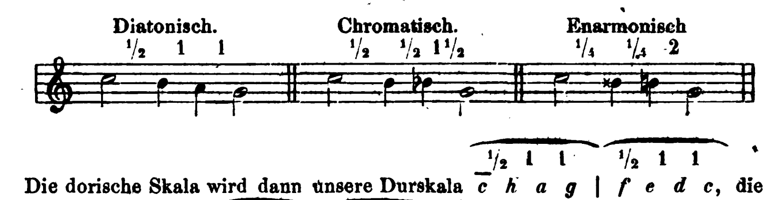
Zu Seite 380. Ueber die wirkliche Anwendung der *χρόαι* sagt Rudolph Westphal (Die Fragm. d. gr. Rhythmiker S. 209): „Die bisherigen Bearbeiter der griechischen Musik haben den Gebrauch der nachgelassenen Intervalle läugnen wollen. Die ausführlichen Nachrichten der Alten aber sagen vielmehr, dass die Griechen diese Intervalle sogar mit grösster Vorliebe gebrauchten. Denn was bei Plutarch de mus. 38. 39 über ihre Anwendung berichtet wird (*μαλάττουσι γὰρ ἀεί τε λιχανοὺς καὶ τὰς παρυπάτας*), wird durch die in's Einzelne gehende bisher freilich noch niemals berücksichtigte Darstellung des Ptolemäus bestätigt, Harm. 1, 16; 1; 2, 16, wo auf's genaueste dargelegt wird, in welchen Tonarten, in welchen Tetrachorden der Skala und für welche besondere Compositionsweisen von den Kitharöden und Lyröden jene verschiedenen Stimmungen des diatonischen und chromatischen Tongeschlechtes angewendet werden. Schon die besonderen Namen für die durch die Anwendung bestimmter Stimmungsarten charakterisirten Compositionsweisen, *κατὰ τὰς τριτῶν ἁρμογάς* — *κατὰ τὰς ὑπερτρόπων ἁρμογάς* — *τροπικά* — *ἰαστιαιόλια* — *στερεά* u. s. w., weisen schon für sich allein mit der grössten Bestimmtheit darauf hin, dass wir es hier nicht etwa mit Abstraktionen der Theoretiker, sondern mit Thatsachen der Praxis zu thun haben. Dabei kann es denn freilich nicht befremden, dass Ptolemäos nicht überall mit Aristoxenos in den Angaben über die Stimmungsverhältnisse übereinstimmt, im Laufe der Jahrhunderte hatte sich die Praxis in manchen Stücken verändert.“ Wenn wirklich diese verschiedenen Stimmungen sogar in dem Sinne angewendet wurden, dass sie Gattungen von Compositionen charakterisirten, so müssen Musiker und Zuhörer bei den Griechen eine unglaublich verfeinerte Ausbildung des Gehörs besessen haben — daran ist, trotz der Autorität des Ptolemäos, doch sehr zu zweifeln. Die Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts gingen auf ähnliche Feinheiten aus — und das in einer Zeit, wo die Ausbildung des Gehöres der Sänger u. s. w. nichts zu wünschen übrig liess. Das Ende der Sache war, dass die temperirte Stimmung das Feld behauptete.

Zu Seite 390 u. folg. Dass die Griechen ihre Skalen, ihre Tetrachorde, ihr ganzes System von der Tiefe nach der Höhe zu bauten, dass Proslambanomenos der tiefste, Nete hyperbolaeon der höchste Ton war, wurde bisher so ziemlich allgemein angenommen. Es gab indessen auch Zweifler. Forckel (Gesch. der Mus. 1. Band, S. 369) sagt darüber: „ein sehr verkehrter Gebrauch der griechischen Worte *ὑπο*, sub, *ὑπερ*, super, *ὑπατος*, summus, *νητος*, imus, und *παρα*, prope, juxta, von welchen man nicht genau weiss, ob sie mehr zur Bezeichnung wirklicher Töne, oder der Stellen gedient haben, auf welchen sie auf der Lyra lagen und gegriffen werden mussten, scheint Anlass zu solchen Zweifeln gegeben zu haben; und wenn sie stattfinden sollten, so würden wir in unserer Kenntniss von den griechischen Tonarten, so wenig wir

auch mit Gewissheit davon sagen können, doch noch viel weiter zurückgesetzt werden. Wir hätten bisher alles verkehrt angesehen, könnten also eben so wenig Sinn und Verstand darin gefunden haben, als jemand in einem rückwärts gelesenen Gedichte finden würde. So arg ist es indessen noch nicht geworden. Eine Stelle aus dem Kanon des Euklid rettet uns von dieser Schande und zeigt deutlich, dass der Ton Proslambanomenos im Tonsystem der Griechen der tiefste, wenn auch nicht gerade das *A* aus unserer sogenannten Bassoctave war. Euklid nimmt nämlich bei seiner Abmessung des harmonischen Kanons Proslambanomenos als die ganze Saite, Mese als die halbe, Nete diezeugmenon als ein Drittheil und Nete hyperboläon als ein Viertheil an; woraus, wenn wir Proslambanomenos, den tiefsten Ton, für unser grosses *A* ansehen, folgende Töne herauskommen:

Doppeloctave	$\bar{\bar{a}}$	— Nete hyperboläon
Quinte der Octave	$\bar{e}$	— Nete diezeugmenon
Octave	*a*	— Mese
Grundton	*A*	— Proslambanomenos —

welches gerade alle Consonanzen sind, welche die Griechen annehmen. Dieser Punkt wäre also, in so fern er die Ordnung der Tonleiter in Absicht auf Höhe und Tiefe betrifft, durch die angeführte Stelle des Euklid von allen ferneren Zweifeln befreit." Nicht so ganz! Es ist ein Lieblingsgedanke unserer musikalisch gewordenen Philologie, dass man die griechischen Skalen von der Höhe nach der Tiefe zu führen habe, wonach also auch die Klanggeschlechter ganz anders herauskommen.



1/2 1 1 | 1/2 1 1

Die dorische Skala wird dann unsere Durskala *c h a g* | *f e d c*, die

1 1 1/2 | 1 1 1/2

lydische dagegen *e d c h* | *a g f e*, also gerade das Umgekehrte der Benennungen bei aufsteigender Tonreihe. Casimir Richter (*Aliquot de musica Graecorum arte* S. 12—21) vertheidigt die Ansicht eines zweifachen Systems — eines aufsteigenden und eines absteigenden, welche beide Geltung gehabt haben sollen:

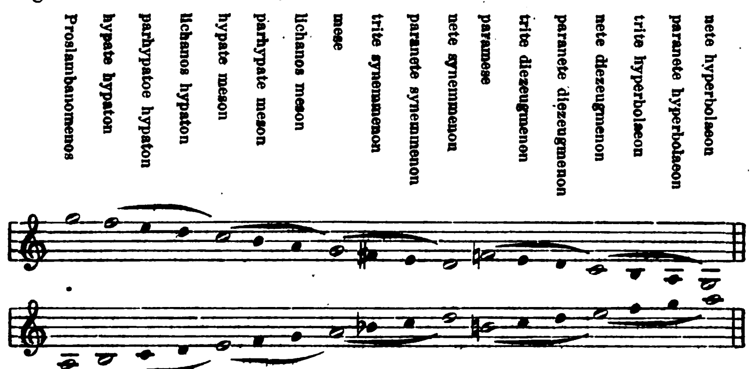
„Primum animadvertendum est Graecos duos habuisse sonorum ordines. Hoc intelligi licet ex dupla signorum, quibus soni musici significabantur, serie, quarum superior sonos voce, inferior instrumentis canendos indicat, cf. Alyp. 2: „*Σημεῖα τὰ μὲν ἄνω τῆς λέξεως, τὰ δὲ κάτω τῆς κρούσεως*," et Aristid. I, 26: *Διπλῆ δὲ ἡ ἔκθεσις τῶν σημείων γέγονεν ἡμῖν (ὅπως) ἐκ τῆς τῶν κάτω γραφομένης ὁμοιότητος τὴν τῶν ἄνω θεωρῶμεν ἀκολουθίαν· καὶ ὅπως τοῖς μὲν κάτω τὰ κῶλα καὶ τὰ ἐν ταῖς ᾠδαῖς μεσαυλικὰ ἢ ψιλὰ κρούματα, τοῖς δὲ ἄνω τὰς ᾠδὰς χαρακτηρίζομεν.*" Itaque quum ex his locis satis eluceat duos sonorum ordines apud Graecos in usu fuisse, hoc unum, id quod summum est, restat, ut eorum sonorum, qui voce cantabantur, ordinem inverso modo ab acumine ad gravitatem processisse demonstremus."

Die Durskala solle bei aufsteigenden Tönen (*c*, *d*, *e* u. s. w.) lydisch heissen, „nostra vero species dura, quae Lydiae, si intervalla a gravi acutum versus sumuntur, prorsus aequalis est — quum severitatis, honestatis, virilitatis prae se ferat indolem, quomodo potuerit Graecis libidinosa, mollis, effeminata apparere equidem non video." Die diatonische Durscala sei die natürliche — sollten die Griechen sie als fremd (lydisch) gekannt haben? Die absteigende Skala *e d c* u. s. w. habe wirklich etwas Weibisches u. s. w. Am meisten ins

Gewicht fällt eine Stelle aus Gaudentius S. 17, von der Richter sagt: „in utroque ordine sonorum rationes numeris arithmeticis exprimens alteri proslambanomeno maximum, alteri vero minimum attribuit numerum — —

	Prioris ordinis	Alterius ordinis
Proslambanomenos	2304	648
	2048	729
	1944	768

ceterorum sonorum numeros facile addere possumus toni ratione = $^9/_8$ — hemitonii $^{256}/_{243}$ posita.". Und so stellt unser Autor endlich die zwei Systeme in folgender Art zusammen:



Ist diese Annahme richtig, so ist der Forschung ein unübersehbares Gebiet geöffnet — und der heillosesten Verwirrung auch! Aber von einer solchen Fundamentalsache, von den zweierlei Systemen sollte kein einziger alter Autor reden? Keiner sagen: wir haben zwei Systeme *ἀπὸ τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξύ* — was bei letzterem Proslambanomenos heisst, wird bei jenem Paranete hyperboläon genannt — jeder Name bezeichnet also zwei verschiedene Töne, je nachdem man *ἐπὶ τὸ βαρὺ* oder *ἐπὶ τὸ ὀξὺ* fortschreitet, je nachdem man das eine oder andere System zu Grunde legt, daher es nöthig ist jedesmal zu sagen: Proslambanomenos *τοῦ βαρέος* oder Proslambanomenos *τοῦ ὀξέος* und so bei jedem andern Tone. — Mit einer solchen Auseinandersetzung wäre das Ganze abgethan. Statt dessen muss man die Sache aus zweifelhaften Stellen und aus einer beiläufigen unvollständigen Berechnung eines Autors wie Gaudentius (der damit obendrein mit sich selbst in Widerspruch kömmt, ohne den Widerspruch aufzuklären) mühsam enträthseln. Die von Richter bezogenen Stellen aus Alypius und Aristides beweisen nichts; es ist nicht von Systemen, sondern von Zeichen (*σημεῖα*) die Rede. Wenn die Griechen für Gesänge absteigende, für Instrumentalsachen aufsteigende Systeme anwendeten, so war dieselbe Melodie, wenn sie gesungen wurde, dorisch und folglich mannhaft, würdig u. s. w.; spielte man sie auf Flöten und Lyren, so wurde sie lydisch — und folglich weichlich, üppig u. s. w. Wer soll das glauben?

Die Berechnung des Gaudentius hat meines Erachtens nicht die Wichtigkeit, welche ihr Richter zuschreibt. Euklids Berechnung steht ihr bestimmt entgegen — und Euklids Name wäre denn doch eine ganz andere Autorität, wäre es nur sicher, ob die Schrift auch von ihm herrührt (die Isagoge kömmt auch unter dem Autornamen Kleonidas vor). Die vereinzelte Annahme des Gaudentius beweist so wenig, als manche Annahme unserer tüchtigsten Theoretiker für den allgemeinen Gebrauch derselben — wann hat z. B. unsere Musik je Hauptmanns Molldur-Tonart anerkannt oder angenommen? Und

warum heisst es in den bekannten Problemen (Probl. 35), dass sich die Nete gegen die Hypate doppelt verhalte, d. h. in der höhern Octave stehe? Warum schreibt Boethius seine Diagramme alle aufsteigend? Warum beobachten die unter Einfluss und noch während der Giltigkeit antiker Musiklehre entstandenen Kirchentöne die Ordnung von der Tiefe nach der Höhe? — Doch genug — der Leser hat Gründe und Gegengründe gehört und mag entscheiden!

Zu Seite 404. Unter allen den einzelnen die antike Musik berührenden Wissenschaften hat wohl keine sich einer so tiefen und allseitigen Verarbeitung durch gelehrte Forscher der Neuzeit zu erfreuen gehabt, als die antike **Rhythmik und Metrik**. Es genüge die Namen **Hermann, Böckh, Feussner** und aus neuster Zeit **Pfaff, Dr. Hirsch, Weil, Rossbach** und **Westphal** zu nennen. Ganz besonders möchte ich dem Leser, der sich speziell auf diesem äusserst weitläufigen und viele Schwierigkeiten enthaltenden Gebiete orientiren will, die „Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker nebst den begleitenden musischen Künsten“ von A. Rossbach und R. Westphal, und „die Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker“ von R. Westphal empfehlen. In letzterem Buche findet der Leser auch den Text der griechischen Autoren über Rhythmik (Aristoxenos, Aristides u. s. w.) in höchst sorgsamer Redaction. Ich habe mich bei meiner Darstellung wie natürlich auf dasjenige beschränken müssen, was mit dem Hauptzwecke meines Buches in directem Zusammenhange steht. Die einzelnen Ausblicke auf neuere Musik, die ich mir hin und her erlaubt habe, dürften vielleicht nicht unwillkommen sein.

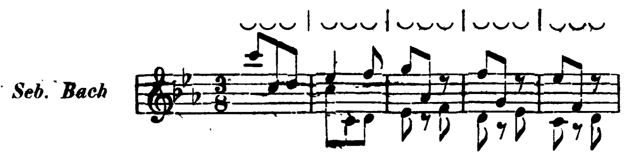
Zu Seite 405 und 406. In der von Aristides gegebenen Definition des Rhythmus heisst es im Texte bei Westphal S. 47: „*ἐκ γνωρίμων χρόνων*“ — allerdings für die richtige Begriffsbestimmung ein wichtiger Zusatz. Ebenso heisst es in der Erklärung, was Arsis und Thesis sei, statt *φορὰ σώματος* so: *φορὰ μέρους σώματος* — ohne Zweifel richtig, weil es weiterhin heisst *ταυτοῦ μέρους*, was ohne jene Einschaltung ganz unverständlich bliebe.

Zu Seite 407. Der Parallelismus zwischen Harmonik und Rhythmik wurde insbesondere von Aristoxenos ausdrücklich anerkannt, der zwischen dem *ποδικὸς λόγος* im Rhythmus und der Consonanz in der Harmonik eine Analogie fand. So wissen wir auch aus einer von Porphyrius (ad Ptol. S. 220) citirten Stelle des Dionysius, dass der *λόγος ἴσος* und der Einklang, der *λόγος διπλάσιος* (1 : 2), und die Octave, der *λόγος ἡμιόλιος* (2 : 3), und die Quinte, der *λόγος ἐπίτριτος* (3 : 4), und die Quarte, der *λόγος τριπλάσιος* (1 : 3), und die Duodecime wegen des für beide gleichen Zahlenausdruckes als Analoga verstanden wurden. Man sehe auch in den aristotelischen Problemen 19, 39.
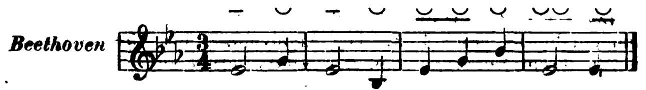
Zu Seite 409. Ueber die irrationalen Zeiten sehe man die treffliche Auseinandersetzung bei Westphal S. 208—228. Der Kern der gegebenen Erklärung ist folgender (S. 216): „Rational sind diejenigen Zeitgrössen (*χρόνου μεγέθη*), deren Umfang sich zurückführen lässt auf die der Rhythmik zu Grunde liegende kleinste Maasseinheit, auf das *μέτρον ῥυθμοῦ* — den *χρόνος πρῶτος*. — — Es gibt nun aber in der griechischen Rhythmik auch Zeitgrössen, deren Umfang sich nicht als ein vielfaches des *χρόνος πρῶτος* bestimmen lässt; dies sind die irrationalen Zeitgrössen, *χρόνοι ἄλογοι*. Ihr Umfang lässt sich zwar durch Zahlenangaben ausdrücken, aber nur durch Bruchtheile des *χρόνος πρῶτος*, oder der auf ihn zurückführenden rationalen Grössen.“ Die Zusammenstellung der rationalen Zeiten mit den rationalen Intervallen der Skala und der irrationalen Zeiten mit den irrationalen Intervallen, „zu deren Grössenbestimmung der gewöhnliche Halbton nicht ausreicht,“ sehe man a. a. O.

Zu Seite 413. Nimmt man wie R. Westphal die erste Zeit (*χρόνος πρῶτος*) gleich der Achtelnote, ◡ = ♪, so ist der Tribachys ◡ ◡ ◡ = $^3/_8$ ♫♪ der Jambus und Trochäus auch gleich $^3/_8$ (◡ — ♪♩, und — ◡ ♩♪ oder richtiger halbirten Sechsachteltakten ♩♪) ♩♪ | der Molossus gleich $^6/_8$ oder richtiger $^6/_8 : 2 = {}^3/_4$ — — — = ♫ ♫ ♫. Das ist streng mathematische
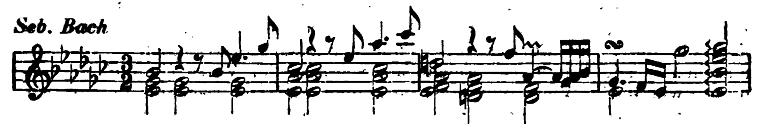
Richtigkeit. Aber das Tempo, die ἀγωγή, gibt dem Tribrachys den rasch hüpfenden Charakter des Dreiachtlers



dem Jambus und Trochäus den gemessenen, nicht übereilten Gang des Dreivierteltaktes:
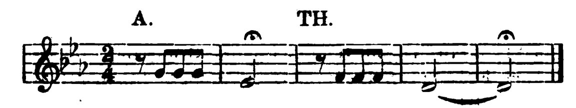


dem Molossus das Schwerwuchtige des Dreizweitlers:



Aristoxenos verwirft den Zweiachteltakt, weil Thesis und Arsis sich darin verwirrend schnell folgen: παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν. Westphal (S. 107) macht aufmerksam, dass das Alterthum die beiden ungeraden Taktarten nicht, wie die moderne Rhythmik, in drei oder fünf Theile, sondern nach zwei ungleichen Abschnitten sonderte. „Der Jambus und Trochäus," sagt er, „ist derselbe wie unser $^3/_8$ Takt, aber in der Poesie erscheint er ursprünglich und auch späterhin wenigstens in den bei weitem häufigsten Fällen als die Verbindung blos zweier Sylben, einer zweizeitigen Länge und einer einzeitigen Kürze. Von den drei gleichen Zeitmomenten des Taktes erscheinen hier also zwei in der festen Einheit einer langen Sylbe vereinigt." Prototyp aller geraden Takte (πόδες Füsse) war der Daktylus, insofern er unserem Zweivierteltakte entsprach nach ihm hiessen alle grösseren geraden Taktarten auch δακτυλικοί — so wie alle grösseren dreitheiligen nach dem Jambus ἰαμβικοί genannt wurden.

Zu Seite 429. Es ist als habe Beethoven mit den Anfangstakten der C-moll-Symphonie die Lehre von der rhythmischen Aequiponderation in ihrer ganzen Bedeutung darlegen wollen:



Was soll der eingeschaltete vierte Takt? Antwort: wiederum die Aequiponderation der Takte 3, 4, 5 gegen Takt 1, 2 herstellen. Was S. 429 über die beiden ersten Takte gesagt ist, wiederholt sich hier in grösseren Dimensionen. Takt 1, 2 kann im Grossen als Arsis, Takt 3, 4, 5 als Thesis gelten. Das Gleichgewicht gegen die heftige Arsis verlangt in der Thesis die Verlängerung um einen Takt. Man versuche es nur ihn wegzulassen. Ist es aber nicht erstaunlich, wie das Genie dergleichen wie im Traume findet? Es ist ein wahres Glück, dass Beethoven jene Verschlimmbesserungen der C-moll-Symphonie, die ihm viele Jahre nach ihrer Veröffentlichung in einem hypochondrischen

Augenblicke in den Kopf kamen und welche grade jene Geniezüge gründlich zerstört hätten, unausgeführt liess.

Zu Seite 431. Ueber den zweigliedrigen und den dreigliedrigen Hexameter sehe man Westphal a. a. O. S. 179 u. f.

Der zweigliedrige od. heroische: πούς | πούς
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
χρ. χρ. χρ. χρ. χρ. χρ.
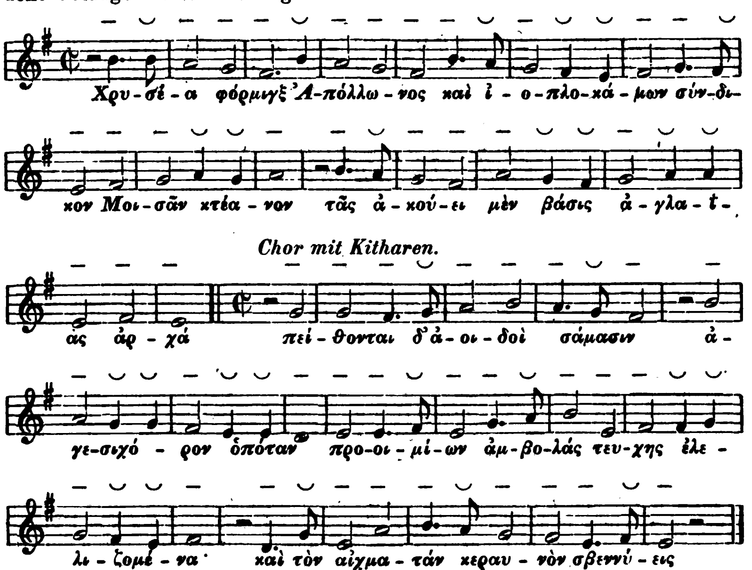
Der dreigliedrige oder daktylische: πούς | πούς | πούς
–́ ⏑ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –̋ –
χρ. χρ. χρ. χρ. χρ. χρ.

Zu Seite 434. „Die Pausen sind aber nicht, wie man wohl früher glaubte, auf die Instrumentalmusik beschränkt. Der Anonymus p. 69, 15—19 spricht ausdrücklich von ihrem Vorkommen in den ᾠδαί, ferner redet das Fragm. Paris. 78, 17 von einer σιώπησις zwischen zwei συλλαβαί, Quintilian und Augustin von einer Pause in der Mitte und am Ende des Verses, von einem „inane tempus in metris“, Heliodor von einer „ἀνάπαυσις zwischen zwei katalektischen Dipodien“ (Westphal, a. a. O. S. 257). Eine treffliche Auseinandersetzung über die βάσις und die κατάληξις wolle der Leser bei Westphal S. 257—262 einsehen. Die Katalexis, welche am Schlusse der Verse (in ultima versus parte, wie Marius Victorinus sagt) vorkömmt und von Bacchius definirt wird „ἡ παντὸς ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή“, ist auch durch die natürliche Empfindung für die Vollständigkeit des rhythmischen Maasses hervorgerufen worden.

Zu Seite 444. Friedrich Heimsöth („Die Wahrheit über den Rhythmus in den Gesängen der alten Griechen“) sagt über die griechische Melodik: „Es war also nach allem der griechische Gesang in melodischer und rhythmischer Hinsicht im Wesentlichen nicht verschieden von dem neuern und wer immer in dieser Beziehung Ausdrücke wie „erhöhte“ Declamation, wie „Recitativ“ und dgl. auf das Alterthum anwendet, scheint der Autor in Träumereien befangen zu sein. Auch Casimir Richter möchte sehr gern beweisen, dass die griechische Musik unserer innerlichst verwandt war. Mephisto würde also finden dass man auch hier „von Harz bis Hellas lauter Vettern“ begegne. Aber die erhaltenen (freilich spärlichen) Reste griechischer Musik und sogar der gregorianische Kirchengesang sind starke Gegenbeweise! Sehr beachtenswerth aber ist, was Heimsöth a. a. O. S. 39 sagt: „Die griechischen Gesänge wurden nicht, was man heute nennt, durchcomponirt, sondern die Musik kehrte genau in gleichen Verhältnissen wieder wie die Rhythmen. Ein in Strophe und Gegenstrophe gebautes Gedicht wiederholt ein und dieselbe Melodie von Anfang bis zu Ende; ein epodisch gebautes hat zwei Melodieen, eine für die Strophen und Gegenstrophen, eine für die Epoden; im Dithyramb, im Drama, überall ändert die Melodie, wo die Rhythmen sich ändern.“ Diese Vermuthungen haben etwas ungemein Einleuchtendes.

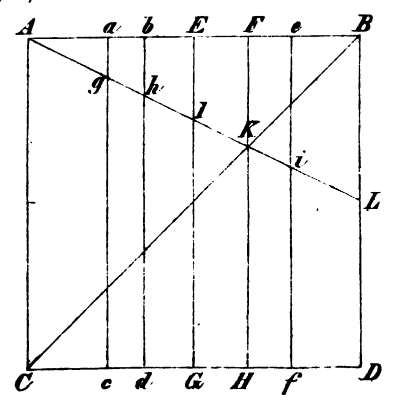
Zu Seite 448—449. Gegen Böckhs Rhythmisirung der Pindarschen Hymne spricht sich auch Friedrich Heimsöth (a. a. O. S. 45) scharf aus, er findet sie „völlig fehlerhaft“ wegen der Bezeichnung der Daktylen, wegen der in Folge derselben eintretenden Bezeichnung des dritten Fusses im vierten Verse, und wegen der Pausen, besonders der innerhalb der Verse selbst Arsis von Arsis trennenden.“ Fétis ereifert sich (als Musiker mit vollem Rechte) auch gegen die seltsame Taktrechnung Böckhs: „Remarquons d'abord que Böckh n'a pas su écrire sa pensée d'une manière régulière en musique; car ayant à exprimer par des notes le mètre trochaïque dimètre acatalectique, il a choisi la mesure de $^6/_4$, qui ne pouvait lui en fournir le moyen. Il a cru résoudre la difficulté qui consiste à opposer le spondée au trochée, en marquant les deux longues par une blanche suivie d'une noire pointée; mais où a-t-il vu que des valeurs semblables peuvent entrer dans la composition de la mesure musicale?“ Fétis

gibt daher folgende Anordnung, und es ist nicht zu läugnen, dass sie entschiedene Vorzüge vor allen sonstigen hat:



Wer wird läugnen, dass die Melodie in dieser Fassung schön und erhaben klingt? Bei einer Melodie bleibt nun aber Melodie immer die Hauptsache, und die Bemerkung des Dionysius über die ersten Worte Elektras im Parodos des Euripideischen Orestes, oder eigentlich über die Musik dazu, verdient alle Beachtung: „dass sich die Melodie in der Tonhöhe nicht nach der Tonhöhe der Sylben durch den Accent richte.“ Ganz richtig: die Melodiebildung hat ihre eigenen Rechte.

Zu Seite 464. Der Helikon (ὁ ἑλικών), welcher die Theilung des Kanons in sehr überschaulicher Weise zeigte, war der Grundform nach ein quadratischer Schallkasten *A*, *B*, *C*, *D*.



Die Eintheilung geschah nun in folgender Art: Die Linie AB wurde halbirt und von dem Halbirungspunkte E aus die mit AC parallele Linie EG gezogen. Ferner wurde die Linie BD halbirt, und vom Halbirungspunkte L nach A eine Diagonale geführt. Endlich wurde durch den Durchschneidungspunkt K, parallel mit AC und BD, die Linie FH gezogen. Nun wurden bei AC, BG, FH und BD vier Saiten von gleicher Stärke gezogen und völlig gleich gestimmt. Sofort wurde auf der Diagonale AL ein die Saiten theilender Steg angebracht. Dies war die einfachere Theilung, wie sie bei Ptolemäos (Harmon. II. 2) vorkömmt. Sie ergab folgende geometrische Verhältnisse:

$$AB = 2BL = 2LD$$
$$AB : BL = AE : EJ$$
$$AC : \frac{AC}{2} = \frac{AC}{2} : EJ$$
$$1 : 1/2 = \frac{AC}{1} : EJ$$
$$\frac{AC}{2} = BL = LD$$
$$\frac{AC}{4} = EJ$$
$$JG = 3/4\, AC$$
$$3EJ = JG$$
$$AB : BL = AF : FK$$
$$3FK = AC$$

Hier fand man nun auf den vier Saiten ganz genau die Consonanzen — zu AC tönte BL und LD die Octave, JG die Quarte, KH die Quinte, FK die Quint der nächsthöheren Octave (Diapason und Diapente), EJ die Doppeloctave (Bisdiapason), BL und LD den Einklang. Weit reicher würde der Helikon, wenn man ihn auch noch mit den Saiten ac, bd und ef bezog. Dabei waren

$$Aa = aE = Ee = eB$$
$$4Aa = AB$$
$$Ab = bF = FB$$
$$3Ab = AB$$

Hier fand man folgende Tonverhältnisse.

Unison . . . . BL zu LD
grosser Halbton . . . . if zu KH
kleiner Ton . . . . hd zu JG
grosser Ton . . . . FK zu ei
kleine Terz . . . . $JG : if$
grosse Terz . . . . $if : LD$
Quarte . . . . $FK : EJ$
Quinte . . . . $LD : FK$ oder $JG : LD$ oder $AC : KH$
kleine Sext . . . . $AC : if$
grosse Sext . . . . $if : ie$
Octave . . . . $AC : LD$
Octave mit kleinem Ton . . . . $hd : ei$
Octave mit grossem Ton . . . . $JG : FK$
Octave mit grosser Terz . . . . $hd : FK$
Octave mit Quarte . . . . . . $KH : EJ$
Octave mit Quinte . . . . . . $LD : ag$
Octave mit grosser Sext . . . . $hd : EJ$
Doppeloctave . . . . $KH : ag$ oder $AC : EJ$

Ueber den Helikon sehe man Kirchers Musurgie 1. Band S. 189 und Forckels Gesch. d. M. 1. Band S. 355. —

Zweifellos ist übrigens, dass der arabische Kanun (κανών) und das mittelalterliche Psalter ihre äussere Gestalt dem Helikon danken. Statt den Kasten

quadratisch zu machen, liess man den überflüssigen Theil *ABL* weg — und erhielt so die Form, welche das mittelalterliche Psalter auf allen guten gleichzeitigen Abbildungen (Orcagna u. s. w.) hat.

Zu Seite 466. Die Phorminx wäre also ein Mittelding zwischen Lyra und Kithara. Sie hat einen viereckigen Untersatz wie letztere, wird aber nicht gegen die Brust gelehnt, sondern gleich der Lyra aufrecht getragen, wozu bei dem Gewicht des Instrumentes ein Umhängeband nöthig ist. Dass aber auch leichte Lyren, wenn sie im Gehen (zumal mit beiden Händen) gespielt wurden, an einem solchen Bande hingen, ist sicher. Die Vasenmaler haben das Band weggelassen, aber Guhl und Koner (S. 219) machen aufmerksam, dass die Lyren dann gleichsam in der Luft schweben.

Zu Seite 467. Sehr glücklich ist der Gedanke bei Guhl und Koner a. a. O. S. 224 (Abbildung dazu S. 220), dass auf dem Münchner Vasenbilde die drei Musen als die Repräsentantinnen der drei Hauptformen besaiteter Instrumente (Harfe, Kithara, Lyra) erscheinen. Die Kithara, welche eben von Kalliope gestimmt wird, hat hier einen viereckigen Schallkörper, was mit der von Fétis ausgesprochenen Vermuthung (S. 462) zusammenstimmt.

Zu Seite 484. Die Bezeichnung Kalamaulos scheint sich auf das Mittelalter als calamelle oder calimelle vererbt zu haben, von dem wieder „chalumeau" und „Schalmei" abstammt. Bai Godefroi de Bouillon wird erzählt:

La puissiez oir *calimels* cantant
Taburs et Cifonies i vont leur lais cantant.

Bei Ducange ad v. ceramella heisst es: „Gallis *Chalumeau*, fistula, *calamellus* und ad v. Calamelle wird ein Wunder „ex vita S. Faronis" erzählt, der einen Gelähmten heilt: „reptantem manibus et *calamellis tibiarum* contractum." Dazu bemerkt Ducange, man sage noch jetzt von dünnen Beinen „gréles comme des flageolets". Dass aber calemiaus und chalemeaus identisch sind, beweisen folgende von P. Paris (Bulletin du Bibliophile, Serie 2, Nr. 7, 1836) citirte Varianten:

Une fois dit lais e descors	Une heure dit chants de descors
Et sons nouviaus de Cournouaille	Et sons nouveaux de Contretaille
A ses *calemiaus* souffle et taille	Aus *chalemeaus* de Cournouaille

Diese calemelles, calimels, calamelles, ceramelles, calemiaus oder chalemeaus waren im Mittelalter sehr beliebt. Der Chronist Jean Cousin erzählt (Hist. de Tournai IV. 24), dass bei den Festen der sogenannten Ritter der Tafelrunde in Tournai unter andern Instrumenten auch calamelles ertönten: à chaque fois, qu'ils disnoient ou souppoient ensemble et pareillement l'on sonnait les trompettes, muses, calemelles, cornes, sarasmois et je ne sçay quelle autre sorte d'instrumens, nommés nacaires." Die Identität von Schalmei und calamelle dürfte wohl zweifellos sein, zweifelhaft ist die von calamelle und Kalamaulos. Es ist gefährlich nach Klangähnlichkeit der Worte voreilige Schlüsse zu machen, wie wenn z. B. Kircher bei Gelegenheit der altchaldäischen Sumphoneia oder Samponia auf das italienische Wort Zampogna hinweist.

Zu Seite 486 und 487. Ich finde bei O. Jahn ein antikes Bildwerk beschrieben, wo die Nymphe Echo eine Querflöte bläst. Guhl und Koner (S. 227) sagen: „auf Bildwerken begegnet uns dieses nach Art unserer Querflöten geblasene Instrument als bestimmt nachweisbar nur selten." Die Abbildung, die sie S. 229 Fig. 242 m dazu geben, zeigt aber ein von unserem Flauto traverso ganz verschiedenes Instrument, konisch zugespitzt, und in's spitze Ende hinein angeblasen — allerdings aber schräg gehalten. Was die Doppelflöten betrifft, so konnten sie natürlich nie schräg gehalten werden. Ueber Doppelflöten, wie sie bei Blanchini und Gironi abgebildet vorkommen und bei gleicher Rohrlänge und Rohrstärke die Löcher zu zwei und drei also geordnet haben:

macht Fétis in dem Aufsatze sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains S. 99 die Bemerkung, dass sie im phrygischen Modus nur die Töne $\bar{e}\ \sharp\bar{f}\ \bar{g}$ und $\bar{e}\ \sharp\bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}$, zusammen also höchstens Harmonieen hören lassen könnten wie folgende:

$$\begin{array}{l} \bar{a}\ \bar{g}\ \sharp\bar{f}\ \bar{e},\ \bar{a}\ \bar{g}\ \sharp\bar{f}\ \bar{e},\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{g}\ \bar{e}\ \sharp\bar{f}\ \bar{e} \\ \bar{e}\ \bar{g}\ \sharp\bar{f}\ \bar{e}\ \ \bar{e}\ \bar{g}\ \sharp\bar{f}\ \bar{e}\ \ \bar{g}\ \bar{e}\ \bar{g}\ \bar{e}\ \sharp\bar{f}\ \bar{e} \end{array}$$

Tieferklingende Tibias dextras nannte man wegen ihres tiefern Klanges auch die Männerflöte (*αὐλὸς ἀνδρήϊος*), höherklingende Tibias sinistras die Weiberflöte (*αὐλὸς γυναικήϊος*). Ob die von Herodot berichtete Verwüstung der Erndten „bei Männer- und Weiberflöten“ etwa bei Doppelflöten geschah, ist doch zweifelhaft. Die alten Autoren nennen meines Wissens die Doppelflöten nie mit dieser Wendung, sondern sie sagen tibiae geminae, *αὐλοὶ γαμήλιοι* oder *ὁμόζυγες αὐλοί*. Ueber das Mundleder (*φορβεία, στόμις, χειλώτηρ*) machen Guhl und Koner die nicht uninteressante Bemerkung, dass auf Vasenbildern die zum Gastmahle aufspielenden Flötenbläserinnen stets ohne Phorbeia erscheinen. Natürlich — ein schönes Mädchengesicht wäre dadurch arg entstellt worden. Wo die Flötenbläser bei Opfern u. s. w. länger und angestrengter blasen mussten, nahmen sie stets ein Mundleder.

Zu Seite 490. Die Wasserorgel war ein im Grunde ebenso einfacher als sinnreicher Apparat und beruhte wesentlich auf der Verwerthung derselben Naturgesetze, die sich bei dem Heronsball u. s. w. bethätigen. Die Beschreibung Herons und Vitruvs von diesem Instrumente genügt, uns eine völlig deutliche Vorstellung zu geben. Den eigentlichen Windapparat bildete ein viereckiger wasserdichter, nach Vitruv von Metall verfertigter Kasten, in dem sich eine Art Glocke oder Trichter befand, mit der Oeffnung abwärts, und auf leichten Untersätzen oder Füssen wenig über den Boden des Kastens erhöht. Wurde nun in den Kasten Wasser geschüttet, so stand es, wie natürlich, in dem Kasten (dem Reservoir) und der Glocke (dem Regulator) in gleichem Niveau — es durfte aber nur so viel eingeschüttet werden, dass im Regulator über dem Wasser noch ein leerer, oder vielmehr ein mit Luft gefüllter Raum blieb. Durch Einpumpen von Luft mittels eines neben dem Reservoir angebrachten besondern, mit dem Regulator durch eine Leitungsröhre verbundenen Apparates wurde nun die Luft im Regulator über der Wasserfläche verdichtet — sie drückte auf letztere und drückte dadurch das Niveau des Wassers im Regulator herab, während es im Reservoir stieg und seinerseits einen Gegendruck auf die comprimirte Luft ausübte. Der Regulator stand mit der eigentlichen Windlade durch eine Leitungsröhre in Verbindung. Wurde nun eine Taste niedergedrückt, so öffnete sich eine Verbindung zwischen der Windlade und der betreffenden Pfeife, die comprimirte Luft strömte in die Pfeife ein und machte sie ertönen. Je mehr comprimirte Luft auf solche Art in die Pfeifen entwich, desto höher stieg im Regulator das Wasser, desto tiefer sank es im Reservoir. Kam es endlich in beiden auf das gleiche Niveau, so hörte natürlich aller Druck und Gegendruck und alles fernere Ausströmen der Luft auf — die Orgel verstummte. Um dieses zu verhüten, regierte der Spieler (wie bei uns der Physharmonikaspieler) mit dem Fusse einen Apparat, durch den die Luftpumpe neben dem Reservoir fortwährend bewegt und unaufhörlich Luft eingepumpt wurde. Der Gegendruck des Wassers, das nach Maass der eingepumpten oder entweichenden Luft im Regulator sank oder stieg, sorgte dafür, dass das Einströmen der Luft in die Orgelpfeifen stets gleichmässig geschah. Auch der Tastenapparat war sinnreich angelegt — ähnlich den Schleifladen der Register unserer Orgeln. Zwischen die Windlade und die Pfeife legte sich ein schubladenförmig herausziehbarer Leisten, der etwas nach rückwärts senkrecht durchbohrt war. Durch den Niederdruck der Taste wurde er vorwärts gezogen, die Oeffnung kam dabei zwischen Windlade und Pfeife und gestattete der Luft das Durchströmen in die Pfeife; hörte der Druck auf die Taste auf, so wurde der Leisten durch eine Feder zurückbewegt und die Ver-

bindung zwischen Windlade und Pfeife wurde wieder unterbrochen. Sogar ein Crescendo und Decrescendo konnte durch stärkeren oder schwächeren Druck auf die Taste bewirkt werden, wenn nämlich nur ein Theil der in den Leisten gebohrten Oeffnung oder die ganze Oeffnung unter die Pfeife geschoben wurde (was, wie sich von selbst versteht, vom stärkeren oder schwächeren Druck auf die Taste abhing) und folglich weniger oder mehr Luft in die Pfeife einströmen konnte. Es konnten aber, wie sich aus der Beschreibung ergibt, eben nur kleine Werke sein — ähnlich den sogenannten Regalen. Unbegreiflich ist es, dass das Spielen auf diesen Orgeln nicht den Weg zu einer harmonisirten Musik, wenigstens zum Gebrauch von Accorden bahnte. Im Gegensatze gegen diese zierlichen Apparate der Hausmusik waren die Orgelwerke des frühen Mittelalters plump schwerfällig — wovon im zweiten Bande das Nähere zu berichten sein wird. Eine sehr hübsche Abbildung einer Wasserorgel enthält ein römischer Mosaikfussboden zn Nennig, wovon sich die Nachbildung in Guhls und Koners „Leben der Griechen und Römer" S. 232 findet. Das Instrument gleicht hier einer grossen Panspfeife auf einem altarähnlichen Untersatz — daneben steht ein Hornbläser mit einem gewaltigen, fast kreisförmig gebogenen Krummhorn.

Zu Seite 493. Diese fremden paphlagonischen, ägyptischen u. s. w. Trompeten scheinen in Griechenland nie das Bürgerrecht erlangt zu haben. Zweifelhaft bleibt es vom Horn (*κέρας*). Bei Guhl und Koner (S. 231) wird eines Vasengemäldes erwähnt, welches eine Kampfscene zwischen Griechen und Asiaten darstellt, wobei ein Hornbläser (*κερατaύλης*), den ein wollener Pileus als Asiaten bezeichnet, die Seinen zum Kampfe aufmuntert, während auf Seite der Griechen eine gerade Salpinx geblasen wird. Das Horn des Asiaten gleicht den im Mittelalter gebräuchlichen Rolandshörnern, wie sie z. B. in der der Frühzeit des 13. Jahrhunderts angehörigen Bilderhandschrift des „welschen Gastes" (Bibliothek zu Heidelberg) auf der Darstellung einer Bärenjagd vorkommen, und wie deren der Domschatz zu Prag zwei besitzt, darunter ein uraltes aus dem 7. oder 8. Jahrhundert. Die Römer besassen neben dem geraden der Tuba die Horngattungen Cornu, Lituus, Buccina. Vegetius unterscheidet Tubicines, Cornicines und Buccinatores. Das Cornu scheint dem Rolandshorn, der Lituus einem Augurenstab (lituus) oder dem Krummhorn (storto) des 16. und 17. Jahrhunderts geglichen zu haben. Vom Cornu sagt Varro: „dass es ursprünglich aus Büffelhörnern (ex bubulo cornu) verfertigt wurde. Die Buccina kehrte fast kreisförmig in sich selbst zurück (Buccina, quae in semet aereo circulo reflectitur. Vegetius III. 5). Sie diente vorzüglich zu Signalen, wie Polybius erzählt: *ταξίαρχος τὴν ἐπιμέλειαν ποιεῖται τοῦ κατὰ φυλακὴν βουκανᾶν*. Varro leitet den Namen Buccina davon her, dass das Instrument Bu Bu töne. Besser wäre es vielleicht von Pausbacke (bucca) abzuleiten, wie Juvenal (Sat. III. v. 34) in einem drastisch anschaulichen Bilde sagt:

Quondam hi cornicines et municipalis arenae
Perpetui comites, notaeque per oppida *buccae.*

Abbildungen der Buccina finden sich auf den Reliefs der antiken Monumente. Merkwürdig ist, dass die *Buccina* unserer Posaune den Namen gegeben hat durch die frühmittelalterlichen Wortformen *Bugsine*, *Buisine* und die im 16. Jahrhundert gebräuchliche Form Busone und Pusone. Bei Guhl und Koner wird ein auf Vasenbildern (bei Gerhard II. Taf. 103 und Micali Taf. 100) abgebildetes trompetenartiges Instrument beschrieben, das aus einem sehr langen dünnen Rohr und einem weiten Schallbecher besteht, und gegen den Boden gekehrt geblasen wird. Es scheint ein fremdes nichtgriechisches Instrument gewesen zu sein — auf jenen Bildern ist es in den Händen einer Amazone und eines Asiaten; letzterer bläst es durch eine Phorbeia.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Berichtigungen.

Die Entfernung des Verfassers vom Druckorte hat eine Anzahl von Druckfehlern veranlasst, von denen die bedeutendsten hiei berichtigt werden, die minder wichtigen aber,

insbesondere die in der Accentuirung der griechisehen Zitate mehrfach unterlaufenen Satzfehler

der Verbesserung durch den geneigten Leser anheimgestellt bleiben müssen.

Seite		Zeile		
Seite	4	Zeile	15 v. o.	ist der Gedankenstrich wegzulassen
„	63	„	6 v. o.	statt klagen lies klagend
„	84	„	4 v. u.	„ Brigelis l. Birgelis
„	107	„	26 v. u.	„ Anfang vorigen l. Anfang des vorigen
„	122	„	17 v. o.	„ Hadji-Thalfa l. Hadji-Chalfa
„	125	„	8 v. u.	„ Masse l, Maasse
„	181	„	7 v. u.	„ comptaulas l. ceratаulas
„	185	„	22 v. u.	„ Kipern l. Kypern
„	208	„	5 v. u.	„ *κιθαρίξοντις* l. *κιθαρίζοντες*
„	222	„	3 v. o.	„ den Indianer l. den Indiern
„	226	„	17 v. o.	„ *παρακλαυσίθυρα* l. *παρακλαυσίθυρον*
„	242	„	24 v. o.	„ Trauergelage l. Trauerklage
„	261	„		ist in den Anmerkungen die Beziehung „Odyss. I" zu streichen
„	265	„	1 v. o.	statt den des Stesichoros lies den Dichtungen des Stesichoros
„	274	„	5 v. o.	„ Architas l. Archytas
„	—	„	10 v. o.	„ Zakinthos l. Zakynthos
„	288	„	16 v. o.	„ gab l. gaben
„	295	„	16 v. u.	„ Satyrorama l. Satyrdrama
„	301	„	24 v. o.	„ Galetea l. Galatea
„	323	„	16 v. u.	„ *ἔσιχες* l. *τρίχες*
„	346	„	12 v. o.	„ *θεωρητικόν* l. *θεωρητικόν*
„	348	„	20 v. o.	„ *ἐκμμέλης* l. *ἐκμελής*
„	350	„	21 v. o.	„ *λογικύ* l. *λογική*

